

Universidade de Lisboa
Faculdade de Belas-Artes



Viagem ao Meio : Meio Concreto

Alexandre Estrela Soares Costa

Orientadora: Maria João Pestana Noronha Gamito

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes
na especialidade de Audiovisuais

2016

Universidade de Lisboa
Faculdade de Belas-Artes



Viagem ao Meio : Meio Concreto

Alexandre Estrela Soares Costa

Orientadora: Maria João Pestana Noronha Gamito

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes
na especialidade de Audiovisuais

Júri:

Presidente: Doutor Fernando António Baptista Pereira

Vogais: Doutor António José Olaio Correia de Carvalho, Professor Associado da Faculdade
de Ciências da Universidade de Coimbra

Doutor Pedro Jorge Monteiro Bandeira, Professor Associado da Escola de Arquitectura
da Universidade do Minho

Doutor António Pedro Cabral dos Santos, Professor Auxiliar Convidado da Faculdade
de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve

Doutora Sílvia Lami Tavares Chicó, Professora Catedrática da Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa

Doutora Maria João Pestana Noronha Gamito, Professora Catedrática da Faculdade
de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia

2016

Resumo

Esta tese de natureza artística, inscreve-se no doutoramento na especialidade de Audiovisuais na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

A tese integra três documentos: um catálogo, um DVD e um argumento.

O catálogo é a memória da exposição que teve lugar no Museu de Serralves, entre os dias 12 de Julho e 29 de Setembro de 2013. Esta exposição era um dispositivo visível em dois estados energéticos que se alternavam, criando uma diferença de potencial.

O DVD integra vistas desta exposição.

O argumento, que corresponde a uma estrutura mental ressonante, desenvolve-se como uma narrativa que agrega um pensamento artístico, literário, teórico e científico indissociável das obras apresentadas no texto e cujos títulos introduzem os diferentes capítulos.

Este argumento é precedido de uma introdução que anuncia o processo subjacente à criação dos trabalhos na exposição e é seguido de uma conclusão que relança o debate em torno do papel do artista e do conceito da arte enquanto um domínio de investigação no contexto das academias e escolas de arte.

Este argumento segue uma narrativa tangencial que não compromete a autonomia existencial do objecto artístico.

A obra de arte não se explica e não a explicamos. A obra de arte sente-se e sentimo-la, e inversamente, nada mais. E isto é uma das suas superioridades evidentes, uma prova absoluta da sua beleza um dos seus admiráveis privilégios, que palavras e comentários nada podem acrescentar e que arriscam, ao interferir, alterar a emoção simples e silenciosa (...).

Octave Mirbeau, 1990: 259.

Palavras-chave

Arte; Energia; Narrativas; Meio Concreto; Exposição/tese.

Abstract

This thesis of artistic nature, is part of a PhD in Audiovisual Studies at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon.

The thesis includes three documents: a catalog, a DVD and a dissertation.

The catalog is the memory of the exhibition that took place at the Serralves Museum from July 12 to September 29, 2013. This exhibition was a device that presented itself in two alternating energetic states, thus creating a potential difference.

The DVD includes views of this exhibition.

The dissertation corresponds to a resonant mental structure. It develops as a narrative that binds an artistic, literary, theoretical and scientific thought that is inseparable from the artworks presented in the text and whose titles introduce the different chapters.

This dissertation is preceded by an introduction that announces the process underlying the making of the works in the exhibition, and is followed by a conclusion that restarts the debate on the role of the artist and the concept of art as a domain for research in the context of art schools and academies.

The dissertation is a tangential narrative which doesn't compromise the existential autonomy of the art object.

The work of art cannot be explained and we don't explain it. The artwork can be felt and we feel it and, conversely, nothing else. And this is one of its obvious superiorities, an absolute proof of its beauty and one of its admirable privileges, that words and comments can add nothing to and that by interfering risk altering the simple and silent emotion (...).

Octave Mirabeau, 1990: 259.

Keywords

Art; Energy; Narratives; Half Concrete; Exhibition/thesis.

*Dedico este trabalho à intuição artística da minha mãe
e ao pensamento científico do meu pai.*

Gostaria de agradecer a todos os que me acompanharam nesta viagem ao meio, para chegar a este ponto meio concreto. À minha tripla familiar Júlia Estrela, Manel Estrela e Marta Estrela. Gostava ainda de agradecer à minha orientadora Maria João Gamito. O apoio incondicional da Ana Baliza na elaboração deste texto.

Por final, a todos os que me ajudaram a realizar a exposição *Meio Concreto* e o seu catálogo: Ana Pereira, André Cepeda, André Príncipe, Andreas Blättler, António Gomes, António Nascimento, Associação de Comandos, Catherine Christer Hennix, Christian Xatrec, Daniel Blaufuks, Daragh Reeves, David Wharry, Eduardo Costa, Emily Harvey Foundation, Ernesto Martins, Fala Mariam, Coronel Fernando Estrela Soares, Fernando Fadigas, Heitor Fonseca, Joana Botelho, João Fernandes, João Graça, João Simões, Jorge Cruz Costa, Jorge Queiroz, Kerstin Greve, Luis Miguel Fareleira, Magdalena Falska, Manoel Barbosa, Margarida Mendes, Maria Burmester, Maria Conceição Moita, Maria Moita, Maria Ribeiro, Marta Furtado, Coronel Matos Gomes, Miguel Soares, Miguel Wandshneider, Natxo Checa, Nuno Rodrigues, Nuno Rodrigues, Oporto, Paulo T. Silva, Pedro Nora, Pedro Paula Santos, Pedro Reis, Ricardo Matos Cabo, Ricardo Matos Cabo, Ricardo Nicolau, Rui Toscano, Rui Valério, Rui Valério, Scott Renie, Sei Miguel, Supremo Tribunal de Lisboa, Takashi Sugimoto, Tenente-coronel António Neves, Thomas Dane Gallery, Tim Berhens, Werner Nekes, ZDB, Zuzana Blochova.

Índice

xi	Índice de figuras
xiii	Prólogo
1	Meio Concreto
7	Viagem ao Meio
9	The Nails' Feedback
13	Friends of The Broken Kilometer
17	Diferença de Potencial
21	Lazy Eye
25	Longing for Darkness
29	O Som no Ar
33	Um Homem entre Quatro Paredes
37	Deserto Acéfalo
43	Ad Nauseam
47	The Dark Stands Still
51	Intermission
63	Stargate
67	I to Infinity
71	Viagem ao Meio
75	Sem Sol
81	Once You Had the First Luxuriant Taste of Nothing, Nothing Else Will Do
85	Pockets of Silence
89	Turquoise Hexagonal Sun
95	Filme Lúcido
101	Sinopses
111	Destruiremos este Programa
119	Lista de referências

Índice de figuras

- fig. 1* Alexandre Estrela, capa do catálogo de *Meio Concreto*, 2013.
- fig. 2* Nick Deocampo, *Oliver*, 1983.
- fig. 3* Walter De Maria, *The Broken Kilometer*, 1979.
- fig. 4* Corte de um modelo da bateria de Bagdade, s.d.
- fig. 5* Christopher Williams, *Cutaway model Nikon EM*, 2007.
- fig. 6* Vista aérea do alinhamento megalítico de Carnac, Bretanha, década de 50.
- fig. 7* Robin Moore, figuras de cordel feitas pelos estudantes do liceu LaGuardia, Nova Iorque, década de 80.
- fig. 8* Manoel Barbosa, desenho da série *Zemba*, 1974.
- fig. 9* Buckminster Fuller, cúpula geodésica transportada pelo Corpo de Fuzileiros Navais dos Estados Unidos, 1954.
- fig. 10* Samuel Beckett, esquema coreográfico de *Quad*, 1984.
- fig. 11* Malevich em câmara-ardente, São Petersburgo, 1935.
- fig. 12* Rectângulo negro 16:9, 2015.
- fig. 13* Quadrado azul, 2015.
- fig. 14* Robert Smithson, *High Sierra*, 1964.
- fig. 15* Philip H. Smith, carta de Smith, 1939.
- fig. 16* Quarto-escuro na livraria Biblarte, Rua de São Pedro de Alcântara, n.º 71, Lisboa, 2014.
- fig. 17* Erich Malter, John Cage dentro de uma câmara anecóica, 1990.
- fig. 18* Dante Vacchi, *Angola 1961-63* [Uma Patrulha entra na Floresta], 1963.
- fig. 19* Tony Conrad a caminho da Quinta da Regaleira, Sintra, 2009.
- fig. 20* Natxo Checa durante a experiência de monitorização de actividade alfa, teste de projector de 16 mm, Oporto, Lisboa, 2015.
- fig. 21* Alberto Pimenta, excerto de *Discurso Preliminar*, 1971.

Prólogo

Nos anos setenta, a CalArts (California Institut of the Arts) era um refúgio para “artistas, raridades de exceção” (Almada Negreiros, 2006: 240) que, de outra forma, definhariam num mundo orientado por uma lógica comercial. A instituição providenciava trabalho de docência, uma garantia de sobrevivência para artistas conceptuais e realizadores experimentais (como John Baldessari, Douglas Huebler ou Pat O'Neill), disponibilizava um local para a prática artística e promovia um diálogo entre alunos-artistas e artistas-professores. Este investimento generoso, de alguma forma estranho numa escola cujas raízes remontam à indústria Disney, foi retribuído com o legado de consecutivas gerações de artistas, como Mike Kelley, Jack Goldstein, Tony Oursler e Christopher Williams, entre outros.

A escola providenciava as condições e os meios para o aparecimento de novas formas de fazer, pensar e ver arte, através de um plano de estudos avançados (Master of Fine Arts, abreviado MFA) que unia a investigação à prática artística. O aparecimento de mestres centrados exclusivamente na prática potencia as escolas de arte enquanto *ateliers* de investigação artística.

Em 2008, realizei uma exposição com o título *Putting Fear in Its Place* (Chiado 8, Lisboa). A exposição apropriava-se do título da tese de doutoramento de Marta Moita (2002), para a capa da qual tinha feito um desenho.

Nesta exposição trabalhei a partir da ideia do medo, cujas peças tentavam corporizá-lo através de ilusões ópticas, sonoras e espaciais. Foi ao montar esta exposição, que me ocorreu, pela primeira vez, usar um núcleo de peças como base para um doutoramento em prática artística.

Um doutoramento dar-me-ia tempo para aprofundar questões relacionadas com o meu trabalho, intensificar a minha produção e concluir o ciclo de estudos pós-graduados a que tinha dado início, em 1997, com o MFA na School of Visual Arts (SVA), em Nova Iorque.

No mesmo período em que começava a delinear uma proposta, fui convidado pelo Museu de Serralves para fazer uma exposição que ocupasse metade do seu espaço. Aproveitando esta coincidência, adiei a data da exposição por uns anos, algo impensável no

ritmo em que vivemos, e orientei o meu plano de estudos para que esta exposição fosse o objecto da minha tese.

A minha tese é composta por duas partes, desenvolvidas em fases distintas:

- 1) Peças e montagem da exposição/tese *Meio Concreto*, e edição de um catálogo, concluídos em 2012 (v. documentos 1 e 2).
- 2) *Viagem ao Meio*, texto de reflexão posterior à exposição, incluído neste volume, e completado em 2015.

Este projecto foi realizado com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT.)



fig. 1

Meio Concreto

tem gwef tem gwef dr rr rr.

René Daumal, 1946: 169.

Este projecto-tese começou com uma residência móvel, promovida pela galeria ZDB, que se concretizou numa viagem de campo ao longo de dois anos. A viagem que fiz na companhia do curador Natxo Checa, começou na Ilha de São Miguel, nos Açores, com a travessia nocturna do túnel que perfura a parede do vulcão das Sete Cidades em direcção ao mar; e acabou na encosta do Mundo Perdido, em Timor-Leste, no trilho dos contadores de histórias narrados por Bruce Chatwin, onde acompanhados do *Liurai* (o rei) seguimos a cerimónia do enterro, ou desenterro, do *guardador da montanha*.

Entre viagens, fui fazendo exposições intermédias¹ onde testei a eficácia de peças, algumas das quais constituiriam os futuros núcleos da exposição final *Meio Concreto*; e outras, que ficariam em projecto até hoje (como *Pockets of Silence*, a apresentar no Reina Sofia, no final de 2015)².

A montagem da exposição *Meio Concreto*, foi concebida de raiz para o Museu de Serralves. Durante os dias pares dos meses de exposição, metade das peças estava em funcionamento, enquanto a outra metade se encontrava, no mesmo espaço, em modo adormecido, enquanto peças em potência. Nos dias ímpares do mês invertia-se a situação, ou seja, a exposição nunca podia ser vista na sua totalidade num só dia. Cabia ao visitante ideal voltar ao museu para completar a experiência da exposição, que passaria pela anco-

- 1 Em 2008: *Putting Fear in its Place*, Chiado 8-Arte Contemporânea, Lisboa. Em 2009: *Inércia*, Meet Factory, Praga; *Deserto Acéfalo*, In.Transit, Edifício Artes em Partes, Porto; *Ar curvo*, MARZ Galeria, Lisboa. Em 2010: *Alexandre Estrela: Subjective Projections*, Bielefelder Kunstverein, Bielefelder; *Uma Ilha no Tecto do Mundo*, MARZ Galeria, Lisboa; *Téléthèque*, Instituto Franco-Português, Lisboa; *Viagem ao Meio*, ZDB Lisboa; *Motion Seekness*, Culturgest, Porto. Em 2011: *A Wall Against the Sea*, Galeria Solar, Vila do Conde; *Polar Inversion* (with Kilian Ruthemann), Rua da Madalena Projekt, Lisboa. Em 2013: *Um Homem Entre Quatro Paredes*, Pinacoteca de São Paulo; *The Sun Spot Cycle*, Flat Time House, London.
- 2 Sobre as peças na exposição *Meio Concreto* v. documento 1, p. 213-221. Sobre as peças desenvolvidas de 2008 a 2011 e não incluídas nesta exposição, v. documento 1, p. 240-243.

ragem da memória das peças que tinha visto em funcionamento aos dispositivos (ecrã e projector), agora inactivos.

No seu todo, a exposição funcionava como uma diferença de potencial, apresentando dois estados energéticos distintos da mesma matéria, um estado activo, com uma visível e reverberante energia de superfície, e um estado de contenção, de potência em profundo repouso.

O catálogo de *Meio Concreto* (2013) tentava replicar o funcionamento da exposição e a sua estrutura bipolar, através da documentação dos dois estados energéticos de cada peça. O livro continha vistas da exposição, sinopses das peças, bem como um enquadramento teórico feito por vários autores. Quando pensei nos autores dos textos para o catálogo, o meu primeiro impulso foi convidar, única e exclusivamente, artistas a escrever. Interessava-me ter no livro a visão de um praticante, a inscrição da visão dos meus pares.

René Daumal, na sua *experiência fundamental* (1946), descreve que quando se encontra num estado de percepção alterada produz um som essencial que necessita de repetir como se a sua vida dele dependesse. Segundo o autor, outras pessoas terão acesso à emissão desta frequência pessoal, podendo esta ser uma forma subliminar de agrupar pessoas por graus de afinidade sonora.

Em 1999, descobri uma peça de Michael Snow semelhante, para não dizer igual, a uma outra que William Anastasi fizera dois anos antes³. Atraído por este tipo de coincidências telefonei a William Anastasi que me convidou a passar por sua casa. Recebeu-me sentado ao piano, no meio de réplicas de Marcel Duchamp. Depois mostrou-me um *dossier* contendo fotocópias da minha descoberta, bem como outros exemplos de peças de outros artistas geminadas com as suas.

Em 1970, Eduardo Costa, no livro seminal de Lucy Lippard, *Six Years*, propôs-se a realizar uma obra de arte conceptual dois anos antes de qualquer outro artista a ter pensado ou concebido⁴ (Costa, 2001: 163).

3 William Anastasi, *Nine Portraits of a Mirror*, 1967 (fotografias *polaroid* p/b, espelho, 13 × 17 cm) e Michael Snow, *Authorization*, 1969 (fotografias *polaroid* p/b, espelho, moldura de metal, fita adesiva, 54.6 × 44.4 cm).

4 No original: *A Piece That Is Essentially The Same As A Piece Made By Any Of The First Conceptual Artists, Dated Two Years Earlier Than The Original And Signed By Somebody Else*.

Ao longo dos anos fui recolhendo exemplos de peças geminadas que, tal como as de Anastasi e Snow, foram pensadas em separado mas realizadas num consistente intervalo de dois anos, uma colecção que compilei num livro com o título *Twin Sons of Different Mothers* (2012). Estas peças, mais do que falsos gémeos, são para mim uma concretização de uma frequência partilhada por dois autores.

Ainda em 1999, no meu último ano de mestrado na SVA, conheci Daragh Reeves. Na altura acabara de instalar a peça *The Nails' Feedback* (1998) no meu *atelier*, onde usava um projector e uma câmara de vídeo para criar um circuito fechado de imagem que, re-projectado sobre um par de pregos, criava a sensação de fumo. Ao ver esta instalação Reeves mostrou-me um vídeo que fizera dois anos antes onde aplicava o mesmo método, só que em vez de pregos usava os seus próprios olhos. O seu *feedback* assemelhava-se a uma nascente de vídeo negro que partia das pupilas. Nessa noite, comparámos os nossos cadernos de notas e foi com algum espanto que vimos que as ideias se espelhavam no caderno do outro.

Apesar da distância, os nossos trabalhos e ideias continuaram, ao longo dos anos, em sintonia e, embora a formalização dos objectos fosse distinta, havia uma ressonância comum.

Daragh Reeves foi um desses pares que convidei a contribuir para o catálogo de Meio Concreto. Apesar de não ter qualquer prática na escrita, Reeves aceitou prontamente o meu desafio e viajou para Lisboa, onde estivemos dez dias a falar sobre o que viria a ser a exposição. Reeves partiu das frases com que introduzo habitualmente as peças do programa de filme do Oporto, para encontrar um filão biográfico. O texto com o título *If You Do Nothing, the Nothing Does* (2013: 33-52) era tangencial ao meu trabalho mas ia directamente à frequência que nos era familiar.

Dois anos mais tarde, inspirado pelo tom do texto de Daragh Reeves, comecei a escrever a parte final do meu doutoramento, texto a que dei o título *Viagem ao Meio*. Inicialmente a ideia era é que este texto completasse a exposição/tese, fazendo um mapeamento do processo de trabalho. “Trata-se de um processo muito especial. E esse processo parece-me que é o meu dever revelá-lo” (Roussel, 1995: 23). Mas durante a prática da escrita, a composição do texto foi-se desapegando da sua função, tornando-se concreta, uma matéria ressonante equivalente a uma peça, em texto.

O texto que se segue desenrola-se por entre títulos de peças que convoco como marcos, ou *pregos*, onde se fixa um algoritmo subjectivo. Nesta rede foram caindo ideias e peças, novas e antigas, que ora colaboravam na direcção da narrativa ou a faziam mudar de direcção para outras regiões. No final, o que fica é um rastro impresso na memória, uma constelação luminosa com uma ressonância. Um vórtice onde as coincidências se precipitam.

Viagem ao Meio



fig. 2

The Nails' Feedback

Todos temos, na nossa cabeça, uma colecção mais ou menos extensa daquelas figuras e daquelas inscrições; e temos a ilusão de pensar os mais elevados pensamentos científicos e filosóficos, quando algumas dessas fichas se agruparam de um modo nem demasiado habitual nem demasiado novo, por acaso – ou seja pelo efeito das correntes de ar ou apenas por causa do movimento incessante que as agita (...). Ali todo esse material estava visível fora de nós (...). Como se dispuséssemos grinaldas, fixando-as com pregos, suspendíamos a nossa conversa daquelas pequenas imagens e cada um via, com igual clareza, os mecanismos do pensamento do outro e do seu próprio pensamento.

René Daumal, 1992: 29.

Foi ao tentar encontrar na *internet* informação sobre Otto Muehl, o accionista austríaco exilado em Moncarapacho, que me cruzei com um pequeno vídeo com o sugestivo título *The Spider Actionist*. Este vídeo, que mais tarde vim a saber ser um excerto do documentário *Oliver* (1983) de Nick Deocampo, documenta a dura vida de um *performer* filipino. O segmento que visionei em muito baixa resolução fora rodado em 8 mm e dividia-se em duas partes: a primeira, acompanhava Oliver no seu dia-a-dia, num percurso de casa ao local de trabalho, mostrando a sua vida em família e as interacções com vizinhos; e a segunda parte, centrava-se no seu trabalho e na singularidade da sua *performance*.

Oliver trabalha num espaço exíguo onde, no escuro, se entreviam outros homens deitados à espera. Na penumbra, o nosso herói despe-se, para iniciar uma série de preparativos essenciais para a sua *performance*. Com a música começa o espectáculo. O pequeno quarto cresce e transforma-se num palco onde Oliver, agora Homem Aranha, desafia a gravidade para esticar uma teia de cordel.

Na sua *performance* sobre-humana inicia uma atlética escalada das paredes verticais do quarto, à procura de pontos onde fixar a sua estrutura. A corda desenrola-se numa só linha esticada entre pregos, previamente fixos em pontos distantes do quarto. Este vector dirige e condiciona a acção mas também cria novas e imprevisíveis relações. O artista ubíquo mapeia o vazio com a sua intrincada estrutura geométrica. É no centro desta

constelação de cordel que, no final, Oliver se vê imobilizado, apanhado na sua própria teia, e num acto libertário se solta destruindo o que acabara de tecer.

Em 1942, Marcel Duchamp foi convidado por André Breton a montar uma exposição em Nova Iorque. A exposição juntava obras de artistas surrealistas europeus refugiados da guerra, com peças de alguns jovens artistas americanos “europeizados”, tudo instalado no meio de artefactos índios. Na folha de rosto do opúsculo que acompanhava a exposição *First Papers of Surrealism* (Breton, Duchamp, 1942), Breton aparece como o responsável pela montagem, e Duchamp, o seu verdadeiro orquestrador, é creditado como o seu *cordel* (hanging by: André Breton / his twine: Marcel Duchamp).

A exposição era uma forma uma transmissão da causa surrealista ao Novo Mundo e incluía para além das pinturas, *performances* e recitais de poesia. Partindo de uma montagem convencional de salão, Duchamp arranhou um sistema em que a exposição se transformava numa única peça. O nosso herói munuiu-se de um novelo de cordel com vinte cinco quilómetros, dos quais esticou um quilómetro e meio entre pregos previamente fixos por toda a sala. O cordel ia unindo as várias peças criando uma estrutura tridimensional, uma rede comunicante que criava novas relações entre as peças, mas também condicionava a experiência do público limitando a sua deambulação.

Duchamp tecia assim uma teia subjectiva que gerava inesperadas associações e narrativas. As peças ligadas por esta estrutura monolinear comunicavam entre si e funcionavam como âncoras para uma nova linguagem de articulação de imagens no espaço⁵. Uns dias antes da inauguração, Duchamp pediu a um fotógrafo que registasse a exposição para o catálogo. As imagens revelavam um todo unificado por uma grelha não-euclidiana que mapeava o espaço. A corda era Duchamp e a teia era um diagrama do acto de pensar a instalação.

Para a abertura da exposição *First Papers of Surrealism*, Duchamp convidou uma série de crianças para servirem como um gerador *natural de caos*. Estas rapidamente se adaptaram à estrutura vendo-a como um gigantesco *jogo-de-cordel* propulsor de novos jogos e brincadeiras. O cordel utilizado por Duchamp era de algodão-pólvora semelhante ao usado em rastilhos. Durante a exposição, em que o artista não esteve presente, o cordel que passava junto a uma lâmpada eléctrica começou a arder (Cabanne, 1990: 132). Em poucos minutos a teia volatizou-se num desenho de luz, um rastro impresso na memória de quem o viu arder.

5 Ver conceito de “língua III” de Deleuze na p. 44.



fig. 3

Friends of The Broken Kilometer

TO WHOM IT MAY CONCERN,

VISITING THE BROKEN KILOMETER USED TO BE SUBLIME AND
OVERWHELMING.

THE STATIC STATE OF THE POLISHED BARS USED TO INDUCE US
INTO AN ALMOST ECSTATIC EXPERIENCE OF ABSOLUTE SPACE,
AS IF TIME EVAPORATED.

LATELY, WE REALIZED THAT THE SUSPENDED EFFECT HAS
BEEN BROKEN. THE EVER-POLISHED BARS ARE LOSING THEIR
GLOW, THUS DESTROYING THE AURA OF THE PIECE.

GIVEN THAT THIS PIECE IS ONE OF THE MAJOR TRADEMARKS
OF NEW YORK AND ALSO A RELIC OF INTERNATIONAL
CONTEMPORARY ART HISTORY, WE ASK YOU TO RETURN TO THE
PIECE ITS ORIGINAL GLOW AND ETERNAL ATMOSPHERE.

YOURS SINCERLY,
FRIENDS OF THE BROKEN KILOMETER

Carta enviada à Dia Art Foundation pela associação
Friends of the Broken Kilometer, Nova Iorque, 2003.

Em 1977, o escultor Walter de Maria varria o deserto americano para encontrar o local ideal para a peça *The Lightning Field*. Foi num planalto no Novo México que, apoiado pela Dia Art Foundation, plantou num quadrado com uma milha de lado, as quatrocentas estacas de aço necessárias à criação de uma zona de instabilidade meteorológica, capaz de atrair tempestades e capturar relâmpagos. Com esta peça, que rapidamente se tornou um marco da *land art*, Walter De Maria propunha uma forma pioneira e ecológica de colectar energia, à semelhança dos moinhos de maré ou dos fornos solares.

Embora os cálculos tivessem sido feitos com o maior rigor, os postes verticais de *The Lightning Field*, alinhadas numa grelha quincunx⁶, mostraram-se ineficazes na promoção

6 Desenvolvo a noção de quincunx neste trabalho, no capítulo “Deserto Acéfalo”, p. 37-40.

das poderosas descargas electrostáticas. São raros os registos fotográficos de relâmpagos na área, mas as poucas fotografias divulgadas pela Dia Art Foundation sintetizam bem o potencial da peça em acção⁷.

Em 1979, Walter De Maria instala *The Broken Kilometer* num armazém térreo em Nova Iorque. A instalação, que ainda hoje pode ser vista no mesmo local, consiste numa barra polida de latão, com cinco centímetros de diâmetro e um quilómetro de comprimento, cortada em quinhentos segmentos alinhados paralelamente no chão. A distribuição dos cilindros, num desenho serial que exalta a perspectiva, obedece a um rigor matemático. A peça tem um ar solene e a sala transpira silêncio numa atmosfera ionizada pela reflexão do metal, tendo-se tornado um local de culto e peregrinação artística. No entanto, com o passar dos anos as barras foram sofrendo uma ligeira oxidação, perdendo o seu brilho etéreo e poder magnetizante. O tempo conquistava lentamente a peça.

Em 2003, a Dia Art Foundation recebeu uma carta assinada pela associação Friends of The Broken Kilometer, que se auto-intitulava guardião da peça. A carta era um pedido formal para que se restituísse o brilho à instalação. Para dar resposta ao pedido dos ‘Amigos’, a Dia teria que assegurar o polimento contínuo e individual das barras, de forma a que estas se tornassem de novo *objectos de luz*, com um estatuto atemporal semelhante ao das *sempre-novas e fotogénicas* esculturas de bronze polido de Constantin Brancusi⁸. O processo de polimento restituiria a eficácia da instalação, mas também libertaria uma quantidade substancial de electricidade estática. Os segmentos alinhados e polidos passariam a ser lidos como unidades energéticas, barras de combustível⁹ em repouso num armazém de um novo tipo de matéria/energia.

Na mesma década em que De Maria cruzava o deserto para a fundação do seu campo magnético, Tony Conrad recolhe-se no seu apartamento para transformar a cozinha num laboratório de experiências fílmicas (1973). Neste espaço, apetrechado com os utensílios próprios da criação de receitas culinárias, Conrad prestou-se ao jogo formal de unir os dois domínios. Estas peças, que definiu como receitas à base de filme, cruzavam

7 Tanto o artista como a Dia Art Foundation não permitem fotografar no local. As únicas fotografias divulgadas são do fotógrafo John Cliett e têm os direitos de De Maria (Nisbet, 2013: 31).

8 “Um dos seus pássaros dourados [*O pássaro no espaço*, série em bronze, 1923–1941] tinha sido fotografado com a luz do sol a bater-lhe de tal forma que emanava uma espécie de aura que fazia com que a peça parecesse estar a explodir.” (Ray, 2012: 208).

9 Walter de Maria já se tinha referido ao potencial energético de uma barra de metal, numa peça de 1966 em que inscreveu o título *High Energy Bar* num pequeno segmento de aço inoxidável.

a ideia romântica de uma arte abstracta à procura de uma imagem pura com uma abordagem estruturalista do filme, um processo de fundo marxista onde os meios de produção desmontam o cinema enquanto ilusão.

Após ter guisado, frito e assado metros de filme¹⁰, Conrad lançou-se à perigosa tarefa de electrocutar a película. A acção consistia em fazer passar corrente pela emulsão do filme, uma descarga que imprimia na película uma imagem natural que, ao ser projectada, libertava o seu potencial.

10 Das experiências de 1973 resultaram os filmes *7302 Curried*, 16 mm, 2'; *7360 Deep Fried 4-X*, 16 mm, 1'; *Sukiyaki*, performance de filme expandido e *Electrocuted 4-X*, 16 mm, 1'.

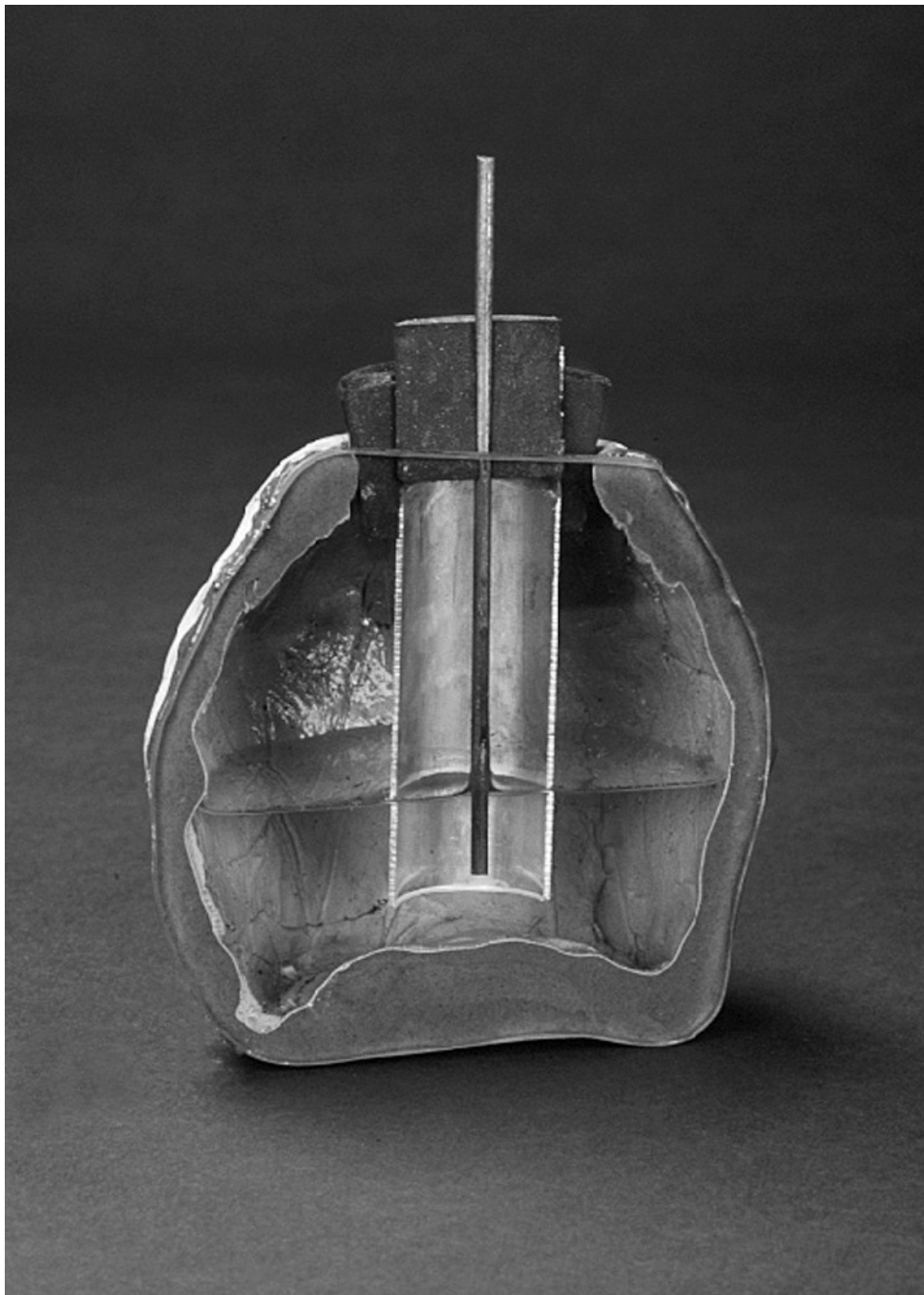


fig. 4

Diferença de Potencial

Uma história é um padrão estável de energia pela qual podem passar uma infinidade de personagens, incluindo nós mesmos.

Hollis Frampton, 1983: 9.

Em 1940, em plena Segunda Guerra Mundial, após o seu regresso a Berlim, o pintor austríaco Wilhelm König, ex-director do Museu Nacional em Bagdade, escreve as suas memórias de nove anos passados no Iraque (König, 1940). Neste livro fala sobre uns pequenos vasos ovóides de argila guardados no acervo do museu. König induz pelos elementos selados dentro dos vasos – uma barra de ferro rodeada por camadas de cobre e asfalto – que estes poderiam ser um tipo de bateria arcaica.

Para provar a sua teoria fez uma réplica que encheu de ácido. O resultado foi uma diferença de potencial suficiente para gerar um potencial de 1.1 V, segundo König, o bastante para dourar objectos por electrólise¹¹. Esta experiência estabelece uma nova data para a descoberta da forma química de gerar energia eléctrica a partir de metal, antecipando a pilha voltaica de Alessandro Volta em dois mil anos.

No mesmo ano da apresentação pública destas *baterias arcaicas* estreia o filme *O Ladrão de Bagdade*, uma adaptação livre de Michael Powell de *A História de Aladino ou A Lâmpada Maravilhosa*¹². Durante a Segunda Guerra, os efeitos especiais eram uma demonstração de poder tecnológico, sendo usados para impressionar e intimidar o outro lado das trincheiras (Virilio, 1989: 12-13). Nesta perspectiva, *O Ladrão de Bagdade* é um tratado de efeitos especiais e um *objecto com um potencial bélico* que espelhava a supre-

11 A hipótese de König é refutada por Paul T. Keyser num artigo publicado no *Journal of Near Eastern Studies* (1993: 81-98). Keyser sugere que as baterias seriam usadas para fins medicinais, como analgésicos. Em 1993, Keyser constrói no Watson Research Center uma réplica das baterias que atinge apenas 0.5 V, uma voltagem insuficiente para dourar objectos. Considerando que as baterias foram encontradas junto a objectos de culto e magia, tudo leva a crer que estas teriam uma função mágica enquanto geradores de actividade fosfénica.

12 Os contos populares árabes *As Mil e Uma Noites* foram traduzidos pela primeira vez por Antoine Galland e publicados em doze volumes entre 1704 e 1717. O conto de Aladino, que não figurava nos manuscritos originais da obra e não terá origem no Médio Oriente mas na China, foi adicionado por Galland na sua tradução.

macia cinematográfica dos Aliados.

Uma das técnicas usadas no filme, que lhe valeu um Óscar da Academia, foi o *chroma key* (*bluescreen compositing*), usado para a criação de cenários compostos em pós-produção. A técnica consiste em utilizar como pano de fundo uma cor sólida, azul ou verde, uma superfície que é depois substituída, em pós-produção, por um outro plano de imagem. Este novo cenário *compósito* e *virtual* veio não só poupar actores de acrobacias e viagens perigosas, mas também expandir a realidade na construção de paisagens ideais.

No *Ladrão de Bagdade*, o *chroma key* criou paisagens fantásticas e inimagináveis, mas sobretudo deu forma ao acto mágico do aparecimento de um génio saído de uma lâmpada a óleo. Abu, personagem inspirada em Aladino, encontra uma lâmpada que, ao ser esfregada, liberta um génio possuidor de ilimitado poder cósmico, o poder de dominar o espaço, o tempo e a matéria.

Já na Antiga Grécia havia conhecimento de um tipo de âmbar, de nome *elektron*, que ao ser esfregado produzia electricidade. No entanto, apesar de serem conhecidas as suas propriedades electroestáticas¹³, não há na Antiguidade registo da possibilidade de acumular ou guardar esta energia. Nesta perspectiva, o conto de Aladino pode ser visto como uma alegoria do aparecimento e controlo da electricidade, ou como o primeiro registo, de que há memória, da existência de baterias. Mas foi só com o filme e os seus efeitos especiais que se pôde entrever Aladino a activar a *bateria* na gruta de Bagdade, no mesmo ano em que, ainda em Bagdade, estas eram accionadas pelas mãos do pintor austríaco.

13 Em 600 a.C. Tales de Mileto descreve as propriedades desta resina que, ao ser esfregada, adquiria um poder atractivo.



fig. 5

Lazy Eye

Pensamos no passado como sendo imutável. Na verdade, cabe-nos a nós dar-lhe forma e mudá-lo como queremos.

William Burroughs, 2012: 35.

Akira Kurosawa, no filme *A.K.* de Chris Marker (1985), afirma que “a memória é a base de tudo”, realçando o seu incontornável papel na percepção da realidade, na compilação e processamento de informação. Para que as memórias não se desvançam é necessário que haja uma constante *manutenção*, um processo que Karim Nader, num artigo na revista *Nature Neuroscience*, designou “reconsolidação” (Nader *et al.*, 2000: 722-726). No entanto, num artigo posterior, Nader defende que a memória quando activada fica fragilizada e pode nesse momento ser alterada (Nader, Hardt, 2009: 224-234).

A memória tem uma estrutura interna que se mantém com o acto de recordar. mas é também recordando que a memória se expõe à erosão e a uma possível adulteração. O provérbio português “quem conta um conto acrescenta um ponto” revela a memória como uma estrutura formada por pontos. Contar um conto, uma história tradicional, é percorrer *ponto a ponto* essa estrutura pré-estabelecida e, ao percorrê-la, a memória do conto torna-se instável e solúvel. Com a inserção de um novo ponto de vista a história recicla-se, num processo que a torna viva. É o acto de narrar e de subjectivar que confere à estrutura narrativa uma nova energia, capaz de resistir à erosão do tempo.

Quando Thierry Kuntzel se refere à memória como o ‘Outro filme’ (Kuntzel, 1993: 28-31) é, em si, sintomático de que a memória é uma *matéria fílmica* possível de ser remontada. William Burroughs propõe-nos um método eficaz de montagem fílmica da memória, uma técnica com o fim explícito de a contaminar e desregular:

Imagine “um filme sonoro consigo a sair de manhã para comprar cigarros e jornais. Rebobine-o, lembre-se de tudo o que aconteceu. Agora posso obrigá-lo a recordar algo que não aconteceu, inserindo-o – *logo de seguida passou um camião* – aqui está a cena inserida no plano para que se lembre. É sempre preciso algo para ancorar. Bem..., coloquei um camião a passar e o que há de estranho nisso? Nada, a não ser o camião ter passado há um ano...” (Burroughs, 2012: 36).

Hollis Frampton declara que com o aparecimento da fotografia o passado ficou fotográfico. Para Frampton o pensamento e, consecutivamente, a memória foram contaminados por imagens, sendo hoje impossível conceber um tempo livre de enquadramentos e *clichés* fotográficos (Frampton, 2009: 53). A memória molda-se de uma forma irreversível com o aparecimento de novas tecnologias de captação do real. Existe assim uma memória *pós-aparecimento-da-fotografia*, uma memória *pós-aparecimento-do-filme*, *pós-aparecimento-do-vídeo*... Com o progressivo *assalto tecnológico* da memória existe uma recorrente actualização da realidade que passa sucessivamente a ser fotográfica, fílmica, videográfica e, finalmente, digital.

No livro *Du Cheval à Christo*, Nam June Paik reforça que “o vídeo modifica a nossa consciência do tempo” (Paik, 1993: 147). Com a difusão televisiva de imagens vídeo e com a massiva utilização de imagens compostas em *chroma key*, o rectângulo da imagem passou a ser uma *manta de retalhos*, um compósito de espaços e tempos simultâneos. O cérebro passou a viver na incerteza de saber que dentro do plano da imagem tudo é manipulável.

A cortina azul, utilizada no cenário como pano de fundo, confere ao plano da imagem um potencial infinito, fundado na possibilidade da sua substituição em pós-produção. Este azul, captado em qualquer lugar, quantidade, ou tamanho, passa a ser percebido como uma *chave cromática* (*chroma key*) para um mundo virtual, um *portal espaço-temporal*. A cor traz também à memória, de forma mais ou menos consciente, um “embrião de possibilidades infinitas” (Stoichita, 1997: 188) com um potencial imensurável equivalente ao poder do génio de Aladino que, anos mais tarde, a Disney pigmentou de azul.

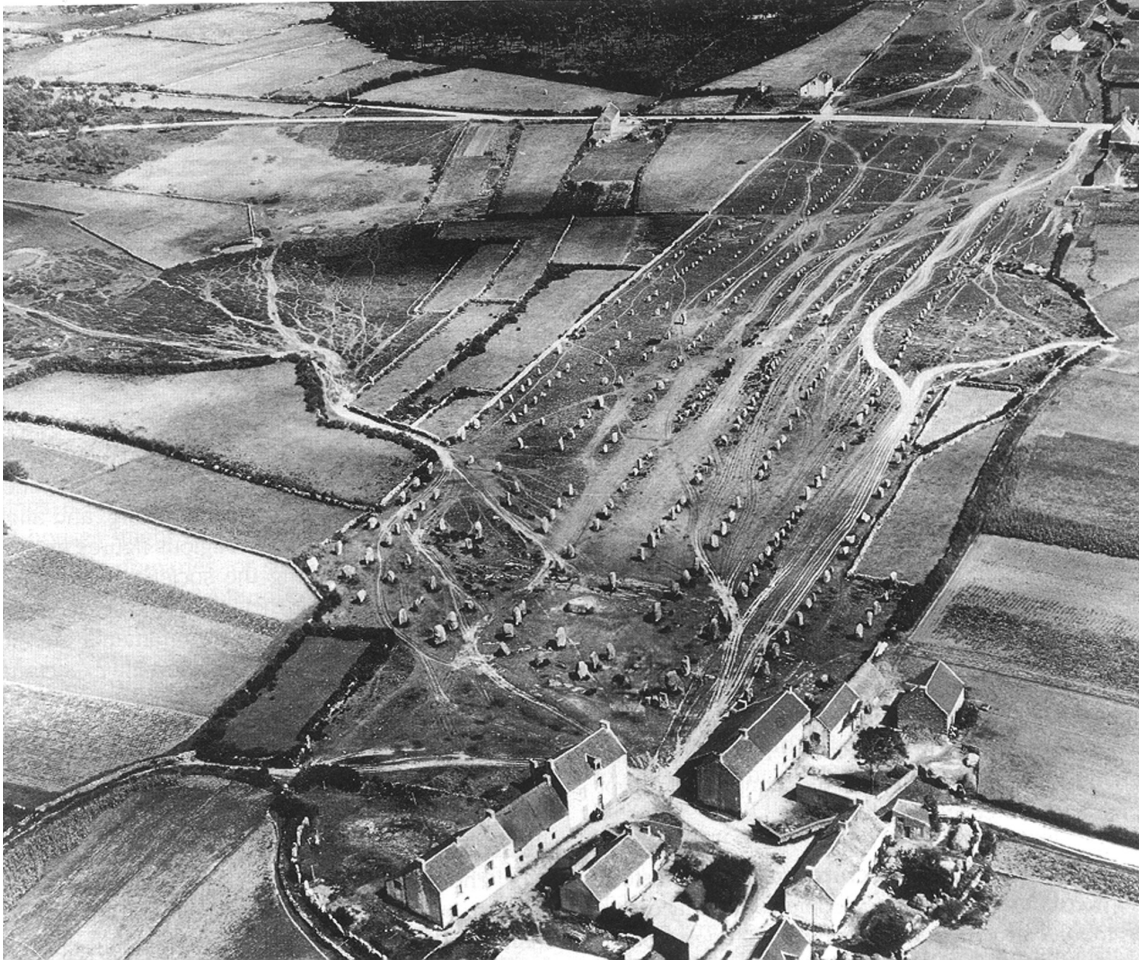


fig. 6

Longing for Darkness

Quanto mais trabalho sobre a televisão mais penso no Neolítico, pois ambos têm algo em comum: uma estrutura audiovisual da memória ancorada num sistema de registo de informação baseado no tempo.

Nam June Paik, 1993: 65.

No relato de viagem *The Songlines* (1987), o exímio contador de histórias Bruce Chatwin descreve como, em sociedades primitivas, a canção é uma forma de transmissão de valores tradicionais, mas também uma forma de se orientar e viver o território.

Chatwin descreve o ritual de puberdade *walkabout* que consiste numa caminhada iniciática praticada por algumas tribos do deserto australiano. Um dos exemplos que cita é o *walkabout* da tribo Yolngu. Este ritual começa com o ensino de uma canção a uma criança, uma aprendizagem abstracta do mundo que pode levar anos. Já na adolescência, o jovem Yolngu parte para uma longa viagem solitária de vários meses, uma prova de *resistência* e de sobrevivência no deserto que, superada, o faz entrar na idade adulta. Durante esta viagem o iniciado percorre um trilho pré-estabelecido, confrontando e sincronizando a paisagem real com a canção que memorizou e cantou. Numa linha recta, o noviço caminha no trilho de “seres lendários totémicos que vaguearam pelo continente, no tempo-de-sonho, cantando o nome de tudo o que se cruza no seu caminho – pássaros, animais, plantas, rochas, fontes” (Chatwin, 1987: 2) – elementos sonoros que *marcam* na paisagem o ritmo de uma enorme partitura.

No final do livro, Chatwin propõe estender a ideia desta paisagem cantada à leitura de monumentos megalíticos europeus, como os alinhamentos de pedras de Carnac, na Bretanha¹⁴, ou os jardins de pedra orientais, como o do templo Ryōan-ji, em Quioto, sobre o qual John Cage se debruçou na última década da sua vida.

14 Os alinhamentos de pedras de Carnac, dos quais se desconhece a função, podem ser interpretados como uma gigantesca notação musical, ou uma história em que os capítulos estão ancorados nas pedras que dirigem o narrador em direcção ao mar.

Criado em 1499 pela seita Rinzai-Zen, o Ryōan-ji, ou o *Jardim do Vazio* ou *do Nada* como é também conhecido, é um *karesansui* (paisagem seca), composto por um rectângulo de vinte e cinco metros por dez de gravilha branca meticulosamente arranjada, onde estão *plantadas* quinze pedras agrupadas em pequenos arquipélagos, numa ordem aparentemente aleatória. O jardim é visto como uma representação perfeita da natureza servindo como base visual para observações ligadas à essência da natureza e da arte, bem como da relação entre as duas áreas (Kaak, Corinna, 2000: 47).

O visitante percorre numa plataforma lateral elevada o rectângulo de gravilha, numa linha recta que faz a perspectiva variar. À medida que vai avançando, a composição e a perspectiva vão mudando mas, independentemente do ângulo de visionamento, só catorze das quinze pedras existentes podem ser *percepcionadas*. Tal como na novela de Georges Perec, *La Disparition* (1969), onde a ausência no texto da letra ‘e’ determina o curso da história, é a permanente necessidade de ocultação de uma das pedras que determina o desenho deste jardim.

Em 1983, John Cage compõe *Ryōan-ji*, uma peça para oboé e percussão, centrada na tradução musical do *karesansui* do Templo Zen do Dragão em Paz, que visitara em 1962. O interesse de Cage era estabelecer um programa para entender, através do desenho, o funcionamento perceptivo do jardim (Fowler, 2009: 174-192).

Cage não era apologista de ter havido na construção do jardim um cálculo premeditado, baseado exclusivamente na permanente ocultação de uma das pedras, mas acreditava que a eficácia do jardim advinha desta omissão, algo que fora atingido de uma forma espontânea e intuitiva no único dia da sua criação (Kaak, Corinna, 2000: 48). Para defender a sua teoria da criação intuitiva de um sistema matemático propõe uma forma sinestésica de entender o jardim enquanto unidade sonora, estabelecendo para isso um equivalente musical para cada um dos elementos e tendo em especial atenção a posição das pedras dentro do rectângulo.

Concebe assim um modelo do jardim em planta no qual distribui catorze pequenas pedras e um coral, em representação da pedra oculta. A posição das pedras é determinada pela sua intuição ou pelas instruções casuísticas ditadas pelo *I Ching*, o livro do oráculo chinês, que mais tarde substitui por um programa de computador. A partir das várias posições dos elementos, Cage desenha a lápis os seus contornos, criando uma série de silhuetas que ilustram as pedras como corpos ressonantes a emitir vibrações concêntricas e comunicantes.

Os desenhos funcionam como uma pauta. Na peça é o som que revela a unidade do jardim. A posição dos corpos é sentida como um todo sonoro e em equilíbrio. Uma vez que para o som não existe a pedra oculta ou a ideia de um corpo que se esconde, a pedra, neste caso o coral, é revelado como em astronomia se descobre um planeta invisível, ou seja, por extrapolação e cálculo da totalidade de energia emitida pelo sistema.

Em *Ryōan-ji*, Cage revela a massa oculta pela potência energética e musical do todo, tal como Sogol, personagem central do livro *O Monte Análogo* (1952), encontra a localização de uma montanha escondida num vórtice de luz que a ciência não consegue revelar e a que só se consegue aceder através de um cálculo supra-lógico e não-euclidiano (Daumal, 1992: 47-54).

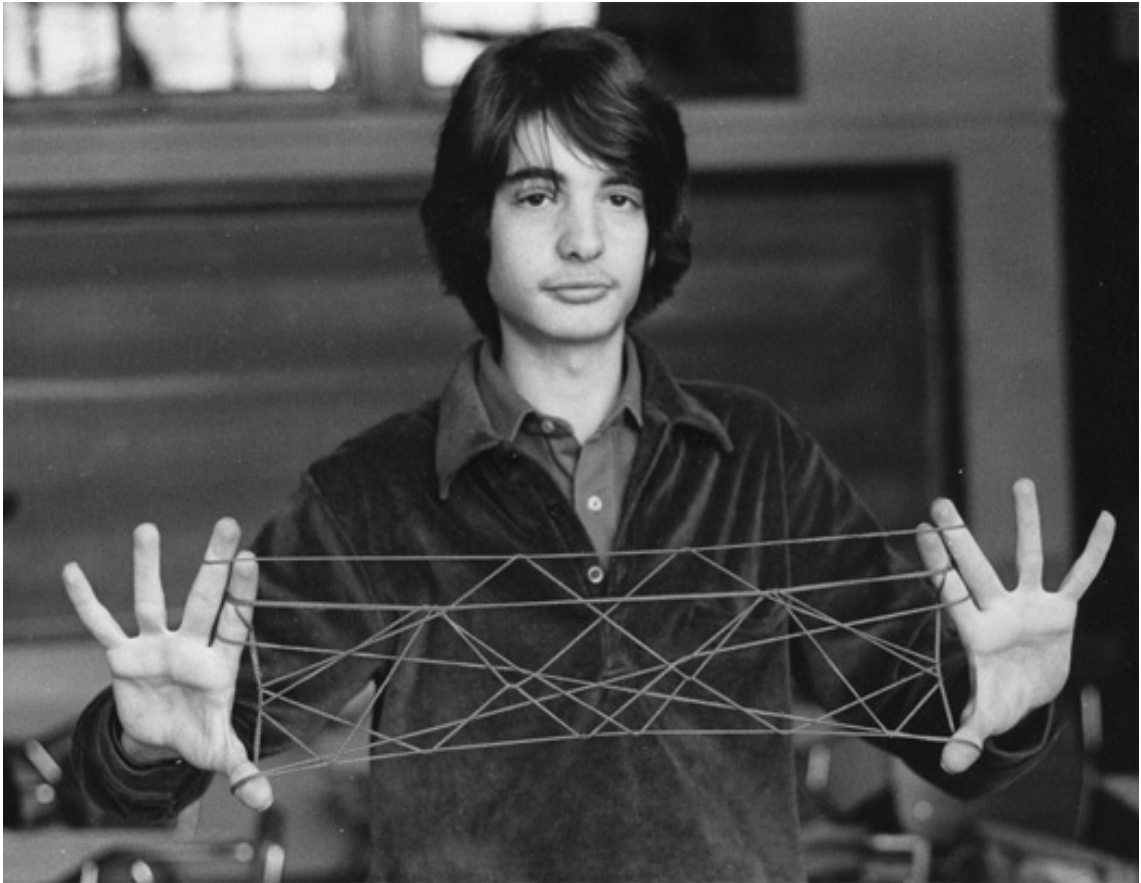


fig. 7

O Som no Ar

Sem uma consciência do tempo é difícil visualizar.

J. G. Ballard *apud* Robert Smithson, 1996: 34.

Numa das entrevistas compiladas no livro *Think of the Self Speaking*, Harry Smith sugere que os jogos-de-cordel (*string games*) são uma forma primitiva de linguagem universal que, tal como o canto, se distribui por todos os continentes (Cohen, 1999: 90). É possível que Smith tivesse lido o popular trabalho de Caroline F. Jayne, *String Figures and How to Make Them* (1906), mas foi o contacto directo com a cultura ameríndia, quando na adolescência se dedicava à gravação e registo sonoro de rituais, que o fez começar a coleccionar estas figuras de cordel que colava em rectângulos de cartolina preta.

Smith deu-se conta que os índios norte-americanos, como os Apache, contavam as suas histórias com o apoio de uma estrutura geométrica feita a partir de um cordel esticado entre os mãos. Estes diagramas geométricos funcionam como uma estrutura de memória exógena, um suporte mnemónico para narrativas complexas que Smith interpretava como registos sonoros e catalogava tal como os discos da sua vastíssima colecção.

Da Melanésia à Austrália, da América do Norte à Escócia¹⁵, partilha-se o mesmo tipo de formas geométricas feitas num anel de fio ou cordel. Apesar de no mundo ocidental se ter perdido o seu significado original é ainda uma prática dos contadores de histórias de culturas onde a tradição oral continua a predominar. As figuras deste jogo, com o nome comum de *jogo-do-cordel*, em Portugal, *cat's-cradle*, nos EUA, *aya-ito-tori*, no Japão, ou *cudgi-cudgick*, na Austrália, são uma forma de linguagem universal cuja raiz é matemática.

Nas suas observações, feitas em Vanuatu e nas Ilhas Salomão, o etnomatemático Eric Vandendriessche estabelece um paralelo entre a complexidade matemática das figuras de cordel e os desenhos praticados na areia (Vandendriessche, 2015: 366). Estes desenhos monolineares (*honngo*), de grande precisão geométrica, desenvolvem-se a partir de

15 Caroline Furness Jayne (1962: 2) menciona exemplos de jogos-de-cordel vindos da Europa, Estados Unidos (para além dos praticados pelas tribos índias), Índia, Japão, China, América do Sul, África, Indonésia, Filipinas, Austrália, Micronésia, Melanésia, Nova Caledónia, Polinésia e Canadá

uma grelha-geométrica base constituída por pontos, marcada no solo com a ponta dos dedos. Sobre esta estrutura é traçada uma linha contínua que circunscreve os pontos. A narrativa ou canção progride com o desenvolvimento da figura algorítmica e a história acaba quando a linha do desenho se fecha num *loop* perfeito. Estes desenhos são fios contínuos de som, tal como o eram as figuras de cordel para Harry Smith. A função destes desenhos é fixar ou expressar um conhecimento ‘tradicional’ do cosmos, dos mitos e da geografia, mas também das regras sociais, práticas de rituais e mediação com os antepassados.

Num outro ponto distinto do planeta, na região do Lunda, no Nordeste de Angola, os Chokwe desenham diagramas na areia (*sona*), com a mesma intenção e grau de sofisticação matemática dos desenhos da Melanésia.

Em ambos os continentes os desenhos são uma actividade social e lúdica praticada por toda a gente na aldeia. No entanto, só os iniciados acedem a desenhos mais complexos e ao consequente domínio das narrativas. As figuras são sobretudo um “reservatório de expressões simbólico-gráficas” (Gerdes, 2008: 15) e têm o carácter mágico e simbólico de amuletos que medeiam a comunicação com os deuses e os antepassados.

O treino dos desenhos *sona* começa em criança, com pequenas figuras que ajudam a memorizar os gestos. Só após anos de prática, quando a memória motora do gesto na areia está afinada e acciona automaticamente as histórias, é que o aprendiz está apto a receber os segredos ocultos na geometria. Isto dá-se simultaneamente com o ritual iniciático de passagem para a vida adulta que, tal como o *walkabout* australiano, pode demorar meses. Mesmo após a iniciação, só os *akwa kuta sona*, os mais velhos, os especialistas, conseguem desenvolver variações nos sistemas narrativos, baseando-se em iterações dos algoritmos-chave. No caso dos *sona*, a dificuldade e o rigor da *performance* tem também a função social de excluir quem na comunidade não tem capacidade física ou intelectual de desenhar/narrar (Collier, 2011).

Num dos capítulos do livro *Seeing Voices*, Oliver Sacks relata um protesto violento levado a cabo em 1988 por alunos da Gallaudet University, em Washington (1990: 127-163). Sob o lema ‘D.P.N.’ (‘Deaf President Now’), os alunos desta escola exclusiva para surdos, lutavam pela necessidade de ter um novo director que fosse, também ele, surdo. Os estudantes alegavam que só alguém com uma deficiência auditiva de nascença se poderia exprimir com subtilidade e sem sotaque no sistema axonométrico onde as mãos operam a fala. Exigiam, por isso, uma direcção fluente em linguagem gestual americana, uma *língua visual* com uma possível origem nos gestos que os índios das planícies prati-

cavam na comunicação entre tribos. O domínio desta forma *nativa* de pensar asseguraria um director com uma maior inteligência visual, uma percepção alargada e a sensibilidade necessária para resolver os problemas específicos da comunidade. Exigia-se assim de um novo director, a capacidade de falar, bem como de pensar e recordar, com a mesma precisão intuitiva de um geómetra do Lunda, um *akwa kuta sona*, ou de um sábio de Ambrym.

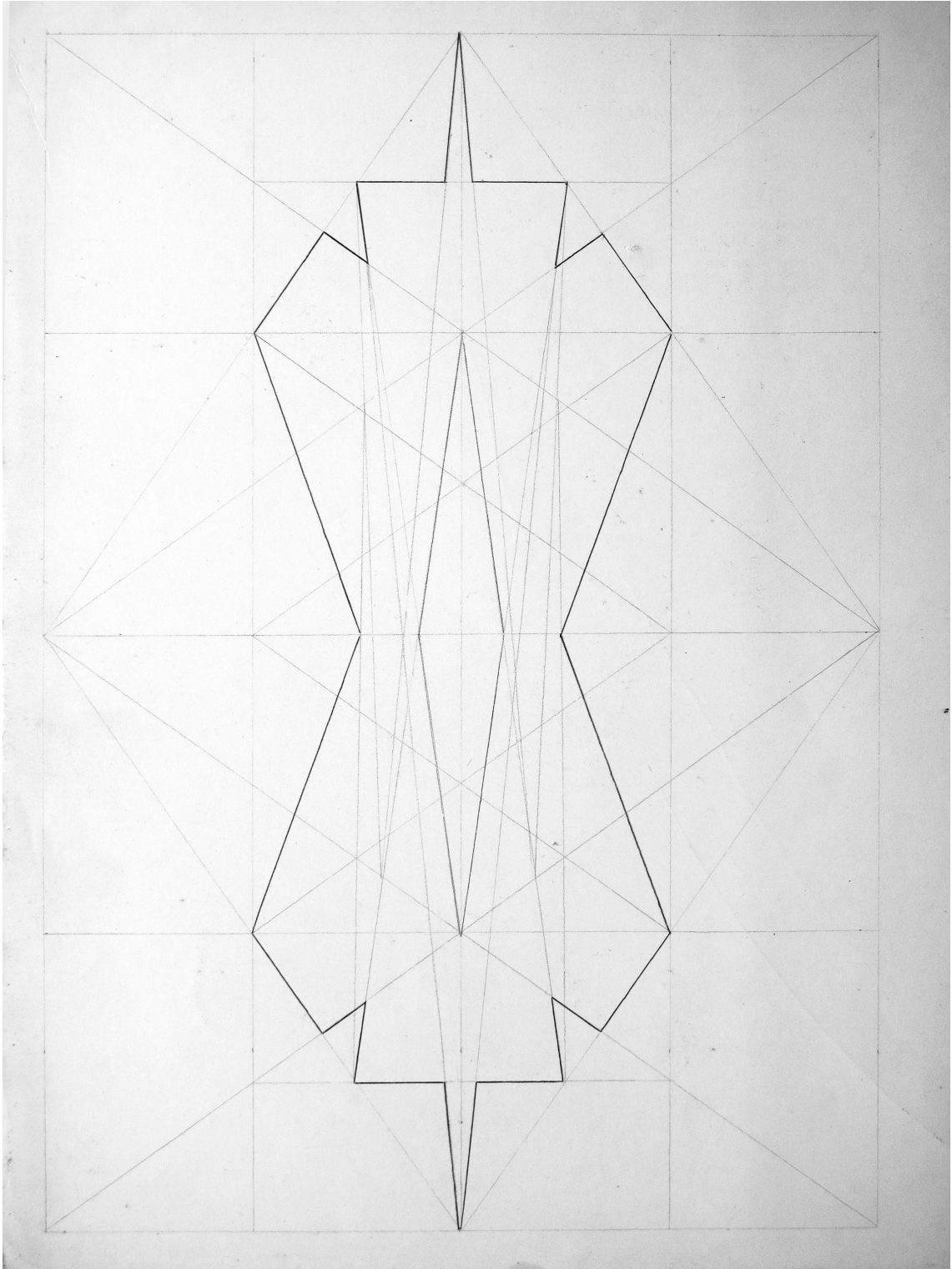


fig. 8

Um Homem entre Quatro Paredes

Penetramos mais e mais profundamente o coração das trevas.

Joseph Conrad, 1995: 62.

Bioy Casares, na sua ficção *Plano de Evasão* (1945), descreve o esforço titânico de Pedro Castel, o governador da colónia penal da *Ilha do Diabo* na Guiana Francesa, para oferecer uma alternativa ao sofrimento e à degradação moral e física dos prisioneiros dentro da sua prisão. Partindo do princípio que é impossível mudar uma sociedade em que a detenção é a única solução para controlar a delinquência, Castel desenvolve um sistema revolucionário cuja mudança se faz, não na sociedade, mas no próprio prisioneiro, através da percepção.

Desenha assim um novo tipo de prisão cujas celas eram vistas como *ilhas* nas quais cada prisioneiro ensaiava uma evasão introspectiva. Esta fuga perceptiva era desencadeada por uma série de dispositivos. As paredes das celas, bem como as roupas dos reclusos e as enxergas onde dormiam, eram cobertas com um estranho camuflado de cores primárias. Esta pintura mural, informe, de manchas magentas, amarelas e azuis era ainda desmultiplicada por um sistema de espelhos que criava uma total desorientação sensorial. Dentro deste espaço, o sujeito era induzido num estupor catatónico que lhe dava uma sensação de liberdade. Apesar do bem-estar gerado pela evasão perceptiva, esta prisão utópica e libertária foi mal interpretada, sendo vista como uma ameaça subversiva, uma incitação à revolta e à rebelião.

Em 1961, logo após os massacres da União dos Povos de Angola (U.P.A.) que devastaram o norte do país, Cesare Dante Vacchi, repórter fotográfico *freelancer* da revista *Paris-Match*, desembarca em Nóqui para acompanhar uma coluna militar destacada para reprimir as forças rebeldes. O que presenciou foi a falta de preparação das tropas portuguesas para enfrentar uma guerra no mato. Sendo Vacchi um auto-proclamado veterano da Legião Estrangeira Francesa, com experiência de guerrilha adquirida na Argélia e Indochina, as suas histórias cedo ecoaram como verdade e a sua voz foi ganhando peso e autoridade, ascendendo rapidamente ao estatuto de conselheiro militar no terreno. Em 1962, após o sucesso de uma demonstração feita ao Estado-Maior do Exército em Angola,

é convidado, ainda que com alguma reserva por parte de alguns instrutores¹⁶, a coordenar uma operação no Norte e a montar um centro de instrução em Zemba, o C.I.21.

A intenção de Vacchi era formar uma força especial de contra-guerrilha capaz de enfrentar as adversidades do clima e do terreno ocupado por um inimigo onnipresente e invisível. Nos meses que esteve em Zemba criou uma força especial a que deu o nome de *Comandos* e que treinou em moldes completamente diferentes dos empregues até à altura.

A preparação era extremamente dura e centrava-se no uso permanente de munições reais e no contacto directo com o inimigo. Mas também nalgumas das suas ideias menos ortodoxas, como o frequente recurso a injeções de vitamina A (*para supostamente melhorar a visão nocturna*) ou o uso de gravações em fita magnética para um fortalecimento psicológico (Neves, 2008), cujo som, gritado por altifalantes, ora condicionava as tropas a uma *voz de comando*, ora interrompia aleatoriamente o sono dos soldados com o tema *Donne Moi Ma Chance* de Richard Anthony (1963), um tema que ainda hoje é cantado pela Companhia.

Vacchi promovia também o uso de helicóptero para acções de intervenção imediata bem como o manuseamento de armas mais leves, como o *lança-foguetes de 37 mm* que ele próprio inventara a partir de peças de aviões.

Em simultâneo com a sua acção mercenária ao serviço de Portugal, Dante Vacchi aproveitava os avanços da sua coluna militar para penetrar e fotografar regiões remotas e povos isolados. Em Zemba, no quartel desenhado no meio do nada, desenvolve com a sua *companheira-de-estrada* Anne Gaúzes dois trabalhos fotográficos, duas visões antagónicas duma região que o seu avanço destruíra mas que o seu romantismo queria preservar. O primeiro, *Angola 61–63* (Vacchi, Gaúzes, 1963), é uma narrativa de acção linear, cujo enquadramento cinematográfico segue o avanço da sua patrulha, o Grupo de Nóqui, pelo mato. Neste livro de clara propaganda militar, Vacchi acompanha, ao ritmo de um guião de Francis Ford Coppola, a patrulha até ao *coração das trevas*, ao âmago de uma guerra que ele denomina “desconhecida” (Vacchi, Gaúzes, 1963: 2).

No segundo livro, *Penteados de Angola* (1965), Vacchi lança-se num trabalho etnográfico, onde faz um meticuloso registo fotográfico dos complexos penteados, executados

16 Raúl Folques, um dos oito instrutores do primeiro curso de Grupos Especiais em Zemba, criticou o estilo exibicionista de Vacchi e a forma como os oficiais do Estado-Maior da Região Militar de Angola se deixaram iludir. Vacchi instruiu um dos militares “a dar uma baforada de lança-chamas ateando um grande fogo e outro, que tinha sido guarda-redes de futebol, a dar um salto e disparar uns tiros de pistola metralhadora no ar contra uns balões.” (Lancero, 2007).

para os rituais de iniciação das jovens Bantu. Este livro, já sem a força ideológica do projecto precedente, era uma tentativa científica, mas não menos sensível, de captar povos e culturas cuja extinção a guerra acelerava. Uma visão poética com algum rigor científico no trilho iniciado pelo Padre Carlos Estermann e a sua recolha etnográfica dos povos do Sul de Angola¹⁷.

Com a prática artística Vacchi arranjava uma fórmula *de evasão* para todos os que habitavam a linha da frente, um método para se abstrair e manter a calma face ao caos, transformando Zemba “num paraíso à sombra do medo”¹⁸. António Palolo, um dos artistas cuja sorte o levou a incorporar um batalhão de caçadores aquartelado em Zemba¹⁹ nunca deixou de pintar e, seguindo possivelmente as directivas deixadas por Vacchi, produziu uma série de pequenos guaches que seriam enviados por correio e expostos, em 1967, na Galeria 111 em Lisboa²⁰.

Alguns anos mais tarde, Manoel Barbosa, outro artista forçado a cumprir o serviço militar em Zemba, depara-se com uma grande pintura mural nas instalações do comandante, que descobre ser assinada por António Palolo²¹. A pintura seria para este jovem perdido no Ultramar um resquício civilizacional no meio da barbárie. Tal como os murais psicadélicos da prisão descritos no livro de Bioy Casares, o mural *pop* de Palolo propunha um método de evasão que Manoel Barbosa adoptou. Durante este período desenhou uma série de pequenas composições minimais simétricas feitas a partir de uma grelha geométrica. Graças a este *minimalismo-de-campanha*, e muita erva, Barbosa conseguiu encontrar uma fuga para se abstrair da guerra.

Paradoxalmente, estas pequenas composições desenhadas a lápis sobre papel de carta viriam anos mais tarde a transformar-se em mecanismos externos de memória, tal como os desenhos dos Chokwe, também eles do Norte de Angola, formalizações de um tempo difícil com as marcas de uma região inhóspita e de um passado a não recordar.

17 Entre 1941 e 1973, o Padre Carlos Estermann editou uma série de livros de etnografia sobre os povos do Sul de Angola. Apesar de amador, as suas recolhas tornaram-se uma referência na área. Em 1971, já no final da sua vida, foi-lhe encomendado pela Agência-geral do Ultramar um novo livro na senda dos anteriores, mas agora com o objectivo de promover o turismo da região. No livro *Etnografia e Turismo na região do Cunene inferior* (1973), Estermann adopta a eficácia gráfica do livro *Penteados de Angola*, de Dante Vacchi.

18 Forma como Vacchi descreve o *apocalipse* no glossário do seu livro *La Mano Monca di Dio* (1979: 1).

19 António Palolo integrou o Batalhão de Caçadores 2833, em Zemba, de 1967 a 1969.

20 “Palolo tinha a protecção de um comandante que lhe permitira pintar durante a guerra.” (Silva Melo, 1995).

21 Segundo conversa com Manoel Barbosa, em Maio de 2015.

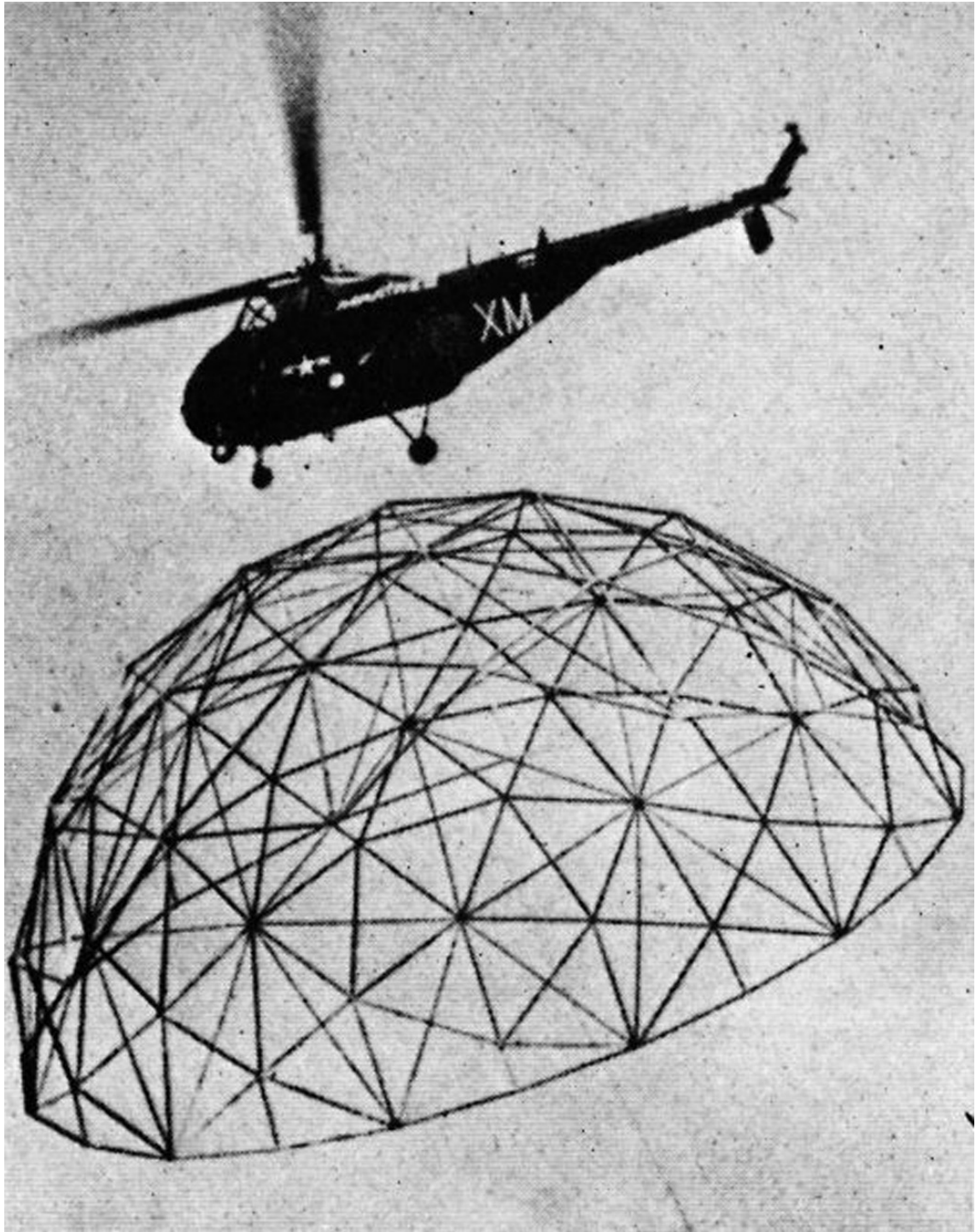


fig. 9

Deserto Acéfalo

Há quincunxes no céu acima, quincunxes na terra abaixo e quincunxes na água sob a terra; quincunxes nas divindades, quincunxes na mente do homem, quincunxes nos ossos, nos nervos ópticos, nas raízes das árvores, nas folhas, nas pétalas, em tudo.

Samuel Taylor Coleridge, 1955: 447-8.

Para o grande orador romano Quintiliano “não haveria nada mais belo que a geometria de um quincunx” (Quintiliano *apud* Browne, 1977: 320). Esta grelha triangular com uma unidade formada por cinco pontos, preenchia a necessidade romana de encontrar um padrão ordenador, uma beleza e uma ordem transversais ao caos do mundo.

O quincunx é constituído por linhas que se cruzam em ângulos rectos e não apresenta diagonais de qualquer ângulo ou ponto de vista. Com os cinco pontos do quincunx, *as cinco quinas*, quatro vértices e um ponto central, os romanos cunharam a sua moeda, formaram o seu exército, optimizaram as suas plantações ²², mas sobretudo ordenaram o seu pensamento.

É com base nesta unidade geométrica que Quintiliano desenvolve o seu método mnemónico, descrito no tratado *Institutio Oratoria* (95 d.C.). A técnica consistia em agrupar ideias ou coisas em grupos de cinco, um número que, segundo o retor, assegurava não só uma estabilidade na fixação das memórias, como um fácil acesso às mesmas. Estes grupos eram *ancorados* a uma grelha geométrica mental, uma vasta constelação triangular de quincunxes. Recordar era, assim, percorrer as linhas imaginárias que unem os pontos desta grelha mental, num movimento previamente estabelecido, um vector que à passagem acciona memórias.

22 Para um romano letrado passear por um pomar assim alinhado seria um encontro com o imutável, pois as árvores descreveriam linhas rectas, independentemente do ponto de vista. “Quando as árvores são plantadas em quincunx o Sol e a Lua acedem-lhes de uma forma equalitária de todos os lados, resultando numa maior quantidade de produção de uvas e de azeitonas, bem como uma mais rápida maturação.” (Catão, 1918: 81-82). Detlev van Rosen, um sueco exilado no sul de Portugal, plantou um olival em Moncarapacho seguindo as instruções de Marco Catão. Este olival plantado em quincunx veio a produzir um azeite que conquistou, em 2013, duas medalhas de ouro num concurso da especialidade em Nova Iorque.

Este método poder-se-ia dizer uma versão minimal dos teatros ou palácios de memória. Nesta técnica o sujeito edifica um espaço mental baseado num local que lhe é familiar. É neste simulacro arquitectónico virtual que distribui as memórias, evocando imagens mentais absurdas, que quanto mais ilógicas mais actuam como forças atractoras que potenciam a recordação.

Esta forma de memorizar ou recordar possibilita *performances* sobre-humanas, como memorizar quantidades exorbitantes de números ao acaso em meia hora, ou decorar um sem-número de casas de Pi. Segundo John O'Keefe, prémio Nobel da Biologia em 2014, a técnica permite activar zonas do cérebro ligadas à navegação espacial. Para este cientista, os campeões de memória não são pessoas com capacidades intelectuais hiperdesenvolvidas, mas são sobretudo pessoas com uma extraordinária capacidade de orientação espacial.

Em 2005, o laboratório de Edvard e May-Britt Moser do Centro para a Biologia da Memória na Noruega²³ descobre ao monitorizar a actividade cerebral de um rato, enquanto este percorre de forma livre e aparentemente aleatória uma arena vazia, que um grupo de neurónios do córtex entorrinal disparava de uma forma regular. Apesar do movimento arbitrário do animal no reconhecimento da arena vazia, a actividade destas células formava uma grelha triangular equilátera cujos vértices correspondiam a picos de actividade. O rato fazia assim um mapeamento *subconsciente* do espaço. A descoberta destas células, a que deram o nome de *grid cells*, levantava a hipótese de haver uma estrutura cognitiva geométrica prévia do espaço. Ou seja, mesmo em campo aberto e sem referentes, um rato faria um mapeamento subconsciente e matemático do vazio.

Os povos que habitam o deserto ocidental australiano têm um tipo de pintura tradicional diferente dos seus congéneres da Oceânia. Estas pinturas minimais sobre tela eram inicialmente traçadas no chão ocupando grandes áreas. Mas sendo muito apreciadas na Europa e nos Estados Unidos, pela semelhança com a arte minimal, sofreram uma procura comercial que rapidamente as levou a um tamanho e técnica mais convencionais, mantendo, apesar de tudo, as suas características mágico-simbólicas (Mundine, 1989: 21). Estas pinturas partem de uma grelha triangular na qual os anciões projectam a estrutura social da tribo e as relações entre povos, ditadas pelo sonho. Só aos iniciados são revela-

23 Edvard Moser e May-Britt Moser obtiveram em 2014, juntamente com John O'Keefe, o primeiro prémio Nobel para as ciências cognitivas pelo seu trabalho na descoberta das *grid cells*, em 2005.

dos os segredos inscritos no padrão, que é um modelo político e geográfico para a tribo²⁴. Estas telas são essencialmente um objecto pedagógico cuja grelha de pontos equidistantes, sempre presente, é um mapa que permite navegar e sobreviver numa região desértica onde o tempo e o espaço se evaporam²⁵.

Seria de alguma forma interessante replicar em humanos os resultados do casal Moser, ou seja, realizar a experiência de monitorizar *in vivo* a deambulação no deserto australiano e verificar se esta activa no cérebro a grelha de *grid cells*. No caso de existir um mapa cognitivo do deserto, ditado pela acção destes neurónios, poder-se-ia verificar se a representação triangular coincide com a grelha de representação aborígine da região. As pinturas seriam assim um mapa ditado, não pelo sonho, mas pela acção automatizada do cérebro.

Segundo Woody Vasulka, “o cérebro gosta de coisas simples e a arte teve um papel notável na redução da realidade” (Flaxon, 2010), cuja representação se foi tornando cada vez mais abstracta e sintética. Claude Lévi-Strauss encontra latente na arte abstracta uma tentativa de encontrar um saber que transcenda a ciência, uma linguagem ou uma para-linguagem que cumpra uma função social, como o fazia a pintura medieval ou a pintura primitiva das já mencionadas tribos do deserto australiano. Lévi-Strauss vê a arte como um “guia, um meio de instrução e mesmo de aprendizagem da realidade circundante” (Charbonnier, 1961: 164), tal como o é a arte dos povos mais primitivos, ou seja, um sistema produtor de imagens reguladoras da sociedade que revelam, de uma forma sintética, um sistema político e cultural, uma forma de pensar e viver.

No seu ensaio “Grids” (1979), Rosalind Krauss discorre sobre o papel da grelha na afirmação das vanguardas do princípio do século XX. Movimentos artísticos como o cubismo e o neoplasticismo, usaram uma grelha geométrica para fundar as suas composições. Mas só mais tarde, no minimalismo, os artistas se desprenderam por completo da necessidade de figuração e da narrativa, para chegar à representação da grelha enquanto algo em si. Krauss explicita que o encontro com esta estrutura autónoma convocou não só

24 Peter Sutton sugere que a maior parte da arte dos povos do deserto Oriental, advém de uma grelha potencialmente infinita de espaços ligados/sonhos/pessoas, sobre a qual relações espaciais verdadeiras são representadas por círculos conectados (Sutton, 1988: 81 e 84-85).

25 Também os desenhos na areia das Ilhas Salomão e do Lunda e os desenhos a giz do sul da Índia feitos pelas mulheres Tamil partem de uma grelha-base triangular que forma um padrão hexagonal. Tal como o quincunx, esta grelha activa um mapa cognitivo para a navegação mental. Tanto a bandeira de Portugal como a bandeira das Ilhas Salomão ostentam o quincunx, talvez para lembrar que pertencem a países de navegadores, com uma forte tradição oral.

uma forma de pensar matemática e científica como, paradoxalmente, apresentou uma via para o espiritual e o universal, “geradora de crença, ilusão e ficção” (Krauss, 1979: 54). A pintura serial de Agnes Martin, Solomon LeWitt e Ad Reinhardt são um bom exemplo da geometria da grelha enquanto produtora de um pensamento mágico e simbólico.

Também nas ideias lançadas por Lévi-Strauss se pode entrever a grelha da pintura minimal como um *genoma cultural* com instruções para se entender a realidade contemporânea e mapear o vazio de onde nasceram.

Durante os Verões de 1948 e 1949, Buckminster Fuller instala-se na Escola da Montanha Negra (Black Mountain College), na Carolina do Norte, para criar um laboratório de design experimental, com o objectivo de testar algumas das suas ideias utópicas. É nesta comunidade de Verão, constituída por jovens artistas e arquitectos, que ensaia com sucesso a primeira versão da cúpula geodésica. Esta estrutura feita a partir de tubagem aeronáutica de alumínio, usava uma grelha equilátera tridimensional, um quincunx em 3D, para erigir um icosaedro. Nos anos sessenta, a cúpula geodésica tornou-se um símbolo da contracultura, albergando toda uma revolução política e cultural e, paradoxalmente, foi providencial para o exército americano que encomendou um elevado número de exemplares para abrigos militares e estações de radar. Com a cúpula de Bucky, o *quincunx* atingia de novo, tal como no tempo do Império Romano, a sociedade civil e militar com um novo impulso ordenador, agora a uma escala planetária e global.

Fuller propunha-se redesenhar o planeta que via como uma nave espacial de seis seistiliões de toneladas e meia, com recursos limitados e mal distribuídos. Para esta mudança radical começa por definir uma nova topografia, um mapa quincuncial na sua linha *dymaxion*²⁶ cuja grelha triangular evitava as imprecisões do mapa de Mercator²⁷. Já ao leme²⁸ desta nave, empossado pela revolução *hippie*, Fuller elabora um manual de instruções para o planeta. *Operating Manual For Spaceship Earth* (Fuller, 1968) é um guia que prepara e educa os 3.537 biliões de astronautas, contagem de 1968, para uma longa viagem espacial sem reabastecimento e sem retorno.

26 Nome da marca com que Buckminster Fuller patenteava as suas criações. Existe o *carro dymaxion*, a *casa dymaxion* e, por fim, o *planisfério dymaxion*.

27 Segundo Fuller a projecção cilíndrica de Gerardus Mercator distorcia os continentes e favorecia jogos de poder e comércio. O mapa que contrapropunha desierarquizava os países, promovendo pela primeira vez relações e trocas justas.

28 Pode ler-se no epitáfio de Buckminster Fuller, ‘Call me Trim Tab’ (‘Chamem-me Leme’).

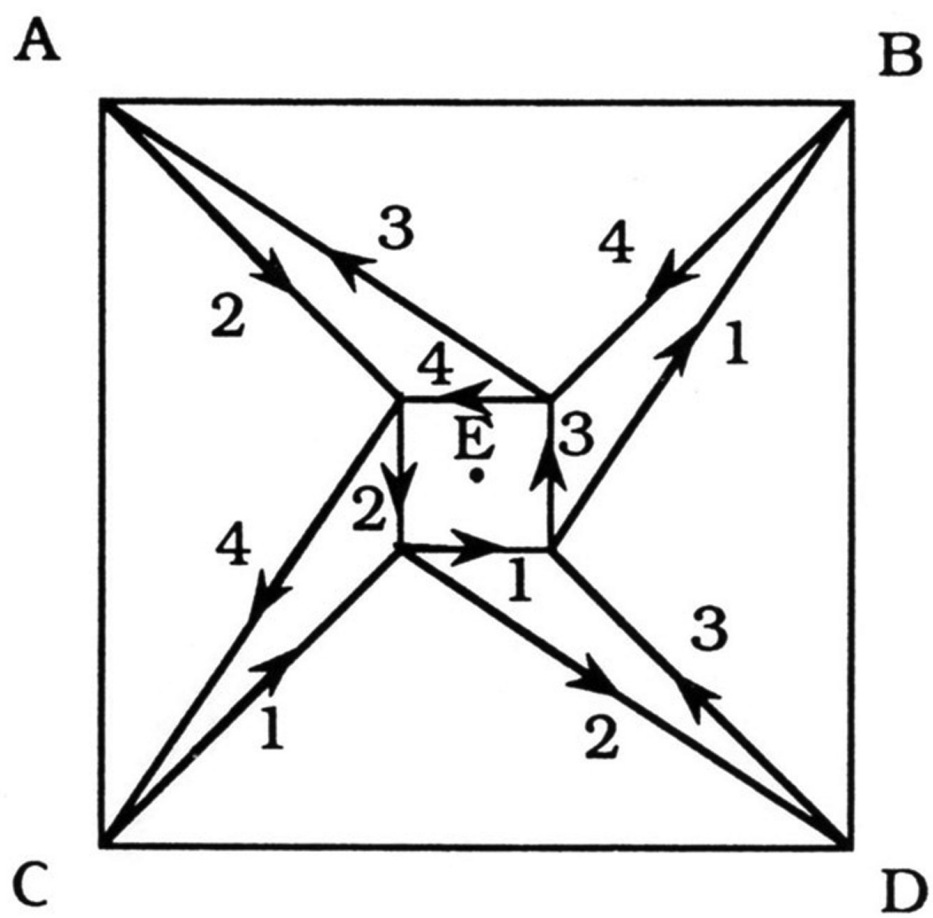


fig. 10

Ad Nauseam

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Poeta anónimo cristão, séc. I d.C.

Para um físico, uma forma geométrica simples, como um círculo, acontece “quando um sistema encontra o seu equilíbrio num nível mínimo de energia” (McManus *et al.*, 2011: 616). Para Rudolf Arnheim, adepto da psicologia da Gestalt como forma de aceder ao cérebro e ao seu método de ordenar o mundo, as linhas geométricas que estruturam a composição de uma obra de arte são linhas físicas resultantes de um equilíbrio de forças compositivas que espelham uma necessidade mental de optimização energética do todo. Para Arnheim uma boa composição resulta de uma *boa e simples* distribuição de forças e consequente energia, algo que conduz o cérebro a uma leitura fácil. Uma obra de arte rege-se assim por princípios físicos que vão ao encontro de uma certa *preguiça perceptiva*²⁹.

No entanto, apesar de a Gestalt ser uma teoria cara a muitos artistas, estes têm alguma relutância na aplicação directa dos seus princípios. Muitos artistas compõem e estruturam as suas obras de uma forma intuitiva, procurando princípios compositivos de forma empírica. Mas se há uma peça que comprove a eficácia da teoria da Gestalt, capaz de revelar as forças *magnético-perceptivas* latentes numa composição, essa peça é *Quad* de Samuel Beckett.

Em 1981, Beckett cria uma peça para televisão, um vídeo sem uma narrativa explícita, de difícil interpretação³⁰. Quatro personagens esqueléticas e assexuadas movimentam-se no espaço diminuto de um *quadrat*, um plano vazio suspenso no espaço.

29 Segundo Vasulka, “a mente gosta de coisas simplificadas. É um alívio para a mente encarar coisas simples. A mente pode fugir do peso de interpretar.” (Flaxon, 2010).

30 As duas peças *Quadrat I* e *II* foram realizadas em 1982 para a televisão alemã.

As figuras ou *mimos*³¹, cada uma com uma cor distinta, arrastam os pés pela superfície plana do quadrado. Este objecto é recortado por uma luz que delimita a acção da gravidade no meio do vácuo espacial. É sob esta luz que os quatro humanóides se deslocam como cobaias, numa zona ínfima onde todo o comportamento é condicionado. Seguem o curso ditado pelos eixos estruturais da figura num ritmo mecânico e imparável. A geometria do quadrado encaminha o sujeito num ritmo mecânico e imparável seguindo o curso ditado pelos eixos estruturais da figura. Desenhando primeiro as arestas caminham no limite do vazio, depois com uma precisão matemática dirigem-se para o centro, um a um, numa diagonal. Aí cruzam-se sem nunca se tocarem, desenhando os contornos de um outro quadrado, mais denso, que emite a energia magnetizante de que fala Arnheim na sua pesquisa fundamental *O Poder do Centro* (1982).

Talvez um dia a exploração do quadrado tenha sido aleatória, mas agora o movimento do sujeito está otimizado, reduzido a um desenho de um algoritmo condicionado pelos cinco pontos da estrutura oculta da figura (Arnheim, 1994: 3). Os actores esgotados caminham sobre as invisíveis linhas de força, sobre uma corrente oculta da qual retiram a energia mínima necessária para o seu movimento perpétuo.

O vídeo mostra-nos a acção vista do alto, de um ângulo superior oblíquo e, deste ponto panóptico, tentamos decifrar o comportamento “monótono e febril das personagens” (Brater, 1987: 107), que avançam num cansaço e apatia semelhante à expressa pelos reclusos da *Ilha do Diabo*, que tanto impressionou Henrique Nevers, o narrador do livro de Bioy Casares (1980: 134).

John Cage diz que “tudo o que é necessário é um espaço de tempo vazio e deixar o seu magnetismo actuar” (Cage, 2009: 178). Com o seu movimento repetitivo, as figuras de *Quad*, sobre o quadrado vazio, criam um vórtice que absorve o tempo e apaga qualquer rasto e ficção. Os corpos percorrem um campo magnético que destrói qualquer sentido. Resta-nos assim a figura geométrica, desligada de qualquer narrativa, “uma imagem-nua cujas forças não param de se agitar” (Gil, 1996: 104).

É nesta plataforma, nesta *ilha diabólica* esquecida no tempo, que Gilles Deleuze funda a ideia de uma “língua III”, uma língua (das imagens) que “não se processa somente com imagens, mas com espaços (...) um espaço qualquer, desafectado, inafectado, mesmo que seja geometricamente determinado por inteiro” (Deleuze, 1992: 74).

31 Samuel Beckett preferia chamar às personagens *mimos* em vez de bailarinos, apesar de ter escolhido alunos adolescentes da Escola Preparatória de Ballet de Estugarda (Brater, 1987: 107).

Neste cenário a personagem, ou personagens, resignam-se à tarefa infinita de andar para manter a imagem – o *quadrat* – viva na nossa percepção, ou seja, para criar um movimento rotativo que nos absorva a mente, semelhante ao movimento impresso pela leitura do poema acróstico *O Quadrado de Sator*³². O movimento das personagens de *Quad* situa-se algures entre o movimento cíclico do camponês Arepo na manutenção do seu trabalho em rotação e o do mnemonista saturado que deambula pelo seu palácio mental para apagar memórias.

Quad nasce no vácuo catódico da televisão e é nesse vácuo que Beckett encontra uma nova função para o aparelho: a de emitir imagens *puras, vazias*, cujo *magnetismo* promove a amnésia, algo crucial para um futuro que se adivinha indelével e digital.

32 *Sator Arepo Tenet Opera Rotas* é um poema acróstico quadrangular retirado de um baixo relevo encontrado simultaneamente nas ruínas de Conímbriga e de Pompeia. O poema é composto por palíndromos, o que lhe permite ser lido em todas as direcções. A sua leitura torna-se circular tal como o trabalho do camponês Arepo que mantém o trabalho em rotação.

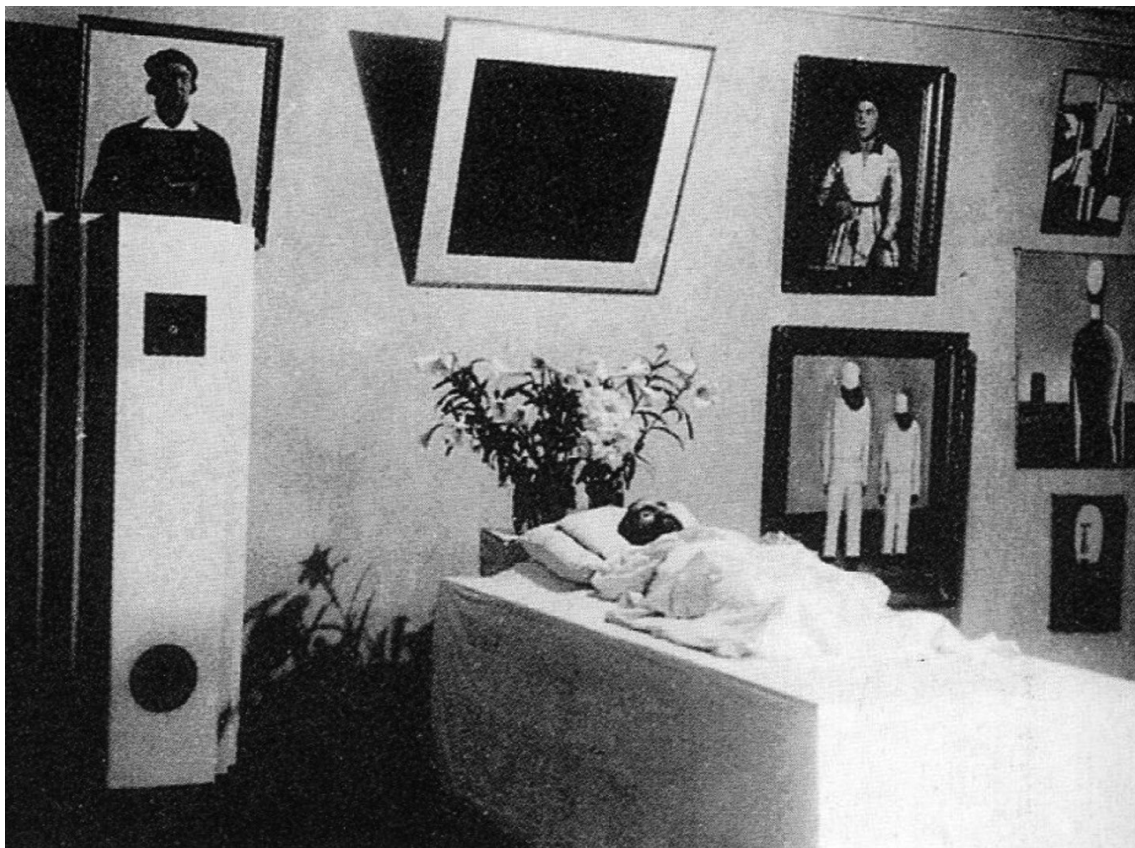
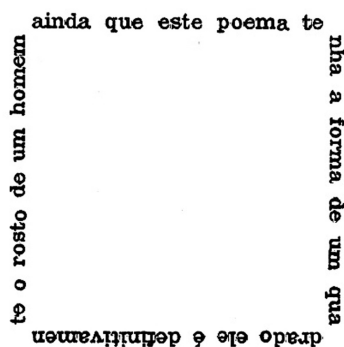


fig. 11

The Dark Stands Still



Jaime Salazar Sampaio, 1973: 76.

*Esgotado: à porta da eternidade*³³, título de uma litografia (1882) de Van Gogh, seria uma boa forma de descrever o estado depressivo em que caiu o artista Kazimir Malevich após a conclusão do seu *Quadrado Negro*, em 1915. Durante uma semana Malevich “não comeu, dormiu, ou bebeu” (Néret, 2003: 50), num estado apático, vítima de um profundo esgotamento. Há precisamente cem anos poder-se-ia dizer que Malevich estava sob o efeito genérico de uma depressão, mas hoje, em 2015, que o léxico já abrange com precisão as pequenas subtilezas dos variados estados depressivos, o diagnóstico seria que o artista sofria do síndrome de *burnout*, uma patologia descrita pelo psicólogo Herbert Freudenberger (1980), como uma forma de depressão directamente ligada ao trabalho e à incapacidade do sujeito de o conseguir resolver em todo o seu potencial³⁴. A pintura forçara Malevitch a um involuntário estado depressivo.

Segundo o artista, a génese do quadrado negro encontrava-se numa cortina de palco que concebera em 1913 para a ópera futurista *Vitória sobre o Sol*³⁵. A cortina, que apa-

33 Na versão original: *Worn Out (épuisé) ou Au Seuil de l'Eternité*.

34 Herbert Freudenberger apropriou-se do termo de uma história de Graham Green (*A Burnt-Out Case*, de 1960) cuja personagem principal, um arquitecto cansado da sua profissão e fama, viaja para uma colónia de leprosos no coração do Congo. É nesta colónia que lhe é diagnosticado o equivalente mental ao estado de esgotamento de um doente que passara por uma fase de mutilação.

35 O libreto foi escrito por Aleksei Kruchonykh, a música composta por Mikhail Matyushin, o prólogo realizado por Velimir Khlebnikov e os cenários concebidos por Kazimir Malevich.

recia logo no primeiro acto, ocultava a representação³⁶ para grande frustração da plateia que reagiu violentamente. Esta ópera era uma antevisão do futuro fundada na capacidade tecnológica do homem de suplantar as leis da natureza e, com ela, todo o edifício estruturante a que chamamos *linguagem*.

O quadrado pintado no centro do pano aparecia como um embrião de tudo o que poderia ser gerado, dentro e fora da peça e apresentava-se como um estandarte hasteado por uma sociedade futura na luta para se libertar da influência do Sol e do seu poder regulador do tempo.

O quadrado era o contraponto artificial ao astro, simbolizando o terrível poder do engenho humano ou, segundo o seu discípulo e correligionário, El Lissitzky, “uma nova forma de energia”³⁷. O libreto era escrito em *zaum*, uma metalíngua *transracional* inventada por Khlebnikov e Kruchenykh, construída a partir de uma articulação infra-linguística de imagens e sons. Segundo os seus criadores, esta língua ignota e sem sentido unia os povos pelo absurdo, abolindo todo o tipo de fronteiras, o que transformava a ópera num imparável engenho revolucionário.

Nos anos que se sucederam à primeira apresentação, Malevich tentou encontrar outras formas que pudessem ter a força ideológica e alógica do quadrado, imagens que estivessem à altura de uma nova sociedade, de uma arte para além do indivíduo, que incorporassem a ruptura que se pressentia³⁸. Após várias tentativas, mais ou menos felizes, voltou a pintar numa tela uma versão portátil da cortina de palco, uma pintura para apresentar na *Última Exposição Futurista: 0.10* (1915)³⁹. Ninguém poderia adivinhar que esta versão reduzida do quadrado negro pudesse mergulhar o artista num fosso existencial.

O *quadrângulo* cumpria assim a sua função radical de negação e corte com o passado, em sintonia com a revolução; mas a radicalidade da imagem colocava-a para além de qualquer programa político. O objecto apresentava-se como um corpo alienígena que

36 “A cortina não é uma representação mas o que a cobre, ou, levantando-a, o que torna a representação.” (Stoichita, 1997: 188).

37 “O Sol como a expressão de energia do velho mundo é destronado do céu pelo homem moderno que em virtude da sua superioridade tecnológica cria a sua própria fonte de energia.” (Lissitzky *apud* Kuan Wood, 2015).

38 Cinco anos depois da cortina negra de Malevich acontece a revolução bolchevique (1917).

39 Exposição suprematista realizada em Petrogrado em que participaram os artistas Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin, Ivan Puni, Liubov Popova, Ivan Kliun, Ksenia Boguslavskaya, Olga Rozanova, Nadezhda Udaltsova, Nathan Altman, Vasily Kamensky, Vera Pestel, Maria Ivanovna Vasilieva, Anna Michailovna Kirillova e Mikhail Menkov.

flutuava no vazio. Esta forma atravessava, segundo Malevich, o tempo e o espaço fazendo a ponte entre várias dimensões – o artista falava em “quatro, cinco e mesmo seis dimensões” (Gil, 1996: 155). A pintura incorporava um abismo, um buraco negro que absorvia a luz e com ela baralhava noções de tempo, arrasando não só o passado mas também impossibilitando o futuro da arte e da sociedade.

A versão condensada do quadrado revelava um revigorado poder magnetizante. O quadrado comportava-se como uma armadilha perceptiva, imobilizando o observador para depois o deixar consumido e incapaz de processar qualquer raciocínio.

Este poder hipnótico da pintura é semelhante ao poder dos *espelhos de Claude* descritos por Arnaud Maillet no livro *Le Miroir Noir: Enquête sur le Côté Obscur du Reflet* (2005). Segundo este autor, os espelhos negros também provocam um cansaço, mas ao contrário do que parece, este não resulta de uma forma de poder oculto mas do facto do negro provocar no sujeito uma “insolúvel oscilação da percepção” (Maillet, 2005: 170). O espaço infinito do vazio negro activa e, ao mesmo tempo, esgota o sistema mental de navegação, como consequência de uma “excessiva dilatação da íris que [faz] o cérebro ir à procura” (*idem*: 170), activando possivelmente a grelha formada pelas *grid cells*⁴⁰.

Apesar de consumido, *burned-out* e assaltado pelo medo Malevich não consegue deixar de enviar a pintura para a exposição. Confrontado e espantado com a animosidade dos seus pares suprematistas recusa-se a retirar o quadro da exposição, mas receoso dos efeitos psicológicos que este pudesse causar, coloca-o em segurança fora do alcance do público, num canto elevado da sala. Mas é “nos cantos que as verdadeiras ilusões acontecem. É também nos cantos, onde o esquecimento se processa, que o tempo se materializa” (Rynkaw *apud* Estrela, 2013: 197). Tal como um ícone ortodoxo ou uma câmara de vigilância, é na posição superior do canto que o quadro negro adquire a sua mítica aura e autonomia, uma omnipresença inquietante que assombraria o pintor para o resto da sua vida. Em 1935, falece Kazimir Severinovich Malevich com o quadro suspenso à cabeceira. No epitáfio inscrito na lápide, reaparece o quadrado, a última e derradeira mensagem em *zaum*.

40 Em correspondência electrónica com Tim Berhens do Centro FMRIB da Universidade de Oxford, tomei conhecimento do seu estudo não publicado sobre a actividade das *grid cells* no mapeamento de figuras abstractas (Constantinescu *et al.*, 2015). Sendo o quadrado negro o *expoente máximo* da abstracção, o sujeito teria dificuldade em projectar sobre esta área a grelha de representação, o que lhe causaria uma sensação de ansiedade e desorientação.



fig. 12

Intermission

Ask the audience to stare at the screen
until it becomes black.

Yoko Ono, 1964.

Em 1968, Arthur C. Clark e Stanley Kubrick juntaram-se para colaborar na escrita de *2001: A Space Odyssey*. Neste livro, ensaiaram uma solução para os saltos evolutivos das espécies no planeta. Na sua história, a Terra recebia de tempos a tempos a amável visita de um corpo geométrico de matéria indefinida que, segundo os autores, só poderia ser inteligente dada a regularidade e precisão matemática das suas proporções, $1^2:2^2:3^2$. O monólito vinha assim em missão para encorajar um *bom* desenvolvimento da vida.

No mesmo ano, Stanley Kubrick adapta a história ao ecrã (uma adaptação que lhe valeu quatro Óscares, um deles pelos seus efeitos especiais) mas reformula as proporções do monólito de forma a que este encaixe na tela de cinema.

No filme não é revelado o impacto do monólito noutras espécies do planeta, mas no humano a sua influência é dramática. O contacto com esta forma de inteligência artificial determina um salto na evolução do homem, bem como uma profunda alteração no seu estado de consciência. De um estado símio passa a *homo-faber*, deste a *homo-ludens* e, finalmente, transforma-se em *homo-viator*, um ser numa viagem psicadélica para encontrar Deus⁴¹.

O filme começa com o ecrã a negro acompanhado de um som atmosférico composto por Györgi Ligeti (*Atmosphères*, 1961). Durante este tempo, interminável para qualquer espectador, o som invade a sala de cinema que se encontra sem luz. O que supostamente parece uma falha técnica na projecção foi a forma encontrada por Kubrick para indicar a presença do monólito dentro da sala de projecção – o monólito eclipsa o ecrã, ou melhor,

41 *Homo-faber*: homem trabalhador com a capacidade de resolver o seu próprio destino, termo usado por Appius Claudius Caecus, o cego. *Homo-ludens*: homem lúdico, conceito desenvolvido pelo historiador Johan Huizinga no livro homónimo onde reflecte sobre o jogo como necessário à génese da cultura. *Homo-viator*: homem no seu caminho espiritual, ideia criada pelo existencialista cristão Gabriel Marcel.

corporiza-o. A presença inapercebida do objecto mudaria a consciência colectiva do público, catapultando-o para uma nova fase de desenvolvimento. O ecrã a negro na abertura do filme adquire desta forma a mesma função radical e revolucionária da cortina negra de Malevitch (1913).

De tempos a tempos, tal como no filme *2001*, o *negro* autonomizado irrompe na obra de um artista. É a necessidade de um autor explorar os limites do seu trabalho e de rever na arte um ponto de encontro com o absoluto que faz o *negro* voltar. Tudo me leva a crer que este intervalo é necessário e que, tal como no filme, o aparecimento desta forma abstracta não é arbitraria. Enquadrado por escrita, filme, pintura, desenho ou simplesmente por palavras, o *negro monolítico* volta para inflamar o público que reage de novo de uma forma violenta, como se do *novo* se tratasse. O contacto com estas obras negras regenera a arte e, com ela, a sociedade, promovendo períodos de reflexão ou explosões libertárias.

Na selecção cronológica do encontro com o *negro* que aqui proponho regista-se uma primeira entrada em 1617, no *Utriusque Cosmi*, de Robert Fludd. No primeiro volume deste tratado hermético aparece um quadrado negro circunscrito pela repetição de legenda *Et sic infinitum* ('E assim por diante *ad infinitum*') ilustrando o princípio da criação e a infinita matéria-prima de onde tudo é gerado.

No *annus mirabilis* de 1759, data milagrosa por celebrar o fim dos sete anos de guerra entre Inglaterra e França, o *negro* volta a aparecer, agora cristalizado numa folha do romance *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne.

Já no século XX, o *negro* surge na Pintura, de forma autónoma, antecipando, como já foi referido, a revolução soviética (Malevich, 1915). Depois fixa-se em fotografia, pelas mãos de Man Ray (1929) que expõe à luz a superfície do papel fotográfico, obtendo um negro total e profundo. No final da Segunda Guerra Mundial, Aleksander Rodchenko (1945) repete este processo, queimando mais uma vez a totalidade da área fotossensível.

No período do pós-guerra a aparição d'a obra ao negro⁴² torna-se mais frequente e necessária. Logo no início da década de cinquenta aparece na sala de cinema do Museu do Homem, no filme *L'Anti-Concept* de Gil Wolman (1951), uma obra onde um círculo branco projectado sobre um balão insuflado é entrecortado por longos períodos de negro. Um ano depois, Guy Debord realiza um filme de *frames* brancos sonoros, intersectados

42 Romance homónimo de Marguerite Yourcenar (1968) cujo título se refere à primeira etapa de um alquimista para realizar *A Grande Obra*.

por longos silêncios negros, em resposta à censura feita ao filme de Wolman⁴³.

Na mesma década o *negro* aparece, agora no outro lado do Atlântico, na obra de vários artistas americanos, como Robert Rauschenberg (1951), Ad Reinhardt (1956) e Lygia Clark (1958), que o serializam. A partir dos anos sessenta, com a procura de um novo rumo político e social, a sua presença torna-se anual, surgindo na obra de artistas que procuravam abordagens conceptuais de ruptura.

Na viragem do milénio, César Monteiro num gesto libertário pendura o casaco na câmara que filmava a sua adaptação de *Branca de Neve* de Robert Walser. O gesto dá entrada à imagem negra que projectada escandaliza a audiência que se manifesta indignada.

No ano seguinte, o ano da queda das *Torres Gémeas* (WTC) e da revolta do computador Hal 9000⁴⁴ na odisseia espacial de Kubrick, Steven Parrino, em catarse, parte uma série de monólitos alinhados, numa galeria em Nova Iorque.

A última presença do *negro* nesta lista data de 2007 e concretiza-se nas telas negras de Wade Guyton. O processo é digital e nasce da relação auto-suficiente entre um computador e uma impressora que se esforça por imprimir um ficheiro negro na superfície porosa de uma tela. O negro sai lentamente da boca de uma Epson Stylus Pro 11880 enquanto o artista, no seu estúdio, sentado num confortável sofá de couro, monitoriza a operação à distância.

43 O filme foi censurado por ter um efeito pré-*flicker*, como o que seria mais tarde usado no cinema *underground* americano, e o mesmo efeito subliminar das *dreamachines* de Brion Gysin (Acquaviva, 2011: 15).

44 Heuristically Programmed Algorithmic Computer.

Breve cronologia do encontro com o negro

1617

Utriusque Cosmi: Maioris Scilicet et Minoris Metap(h)ysica, Physica atque Technica Historia, vol. 1, capítulo IV, Oppenheim: Johann Theodor de Bry, p. 26.

Gravura s/ papel.

Robert Fludd.

1759

The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, vol. 1, York: Ann Ward, p. 73.

Gravura s/ papel.

Laurence Sterne.

1882

Combat de Nègres dans un Tunnel.

Tinta de óleo s/ tela, moldura dourada.

Paul Bilhaud.

1915

Quadrado Negro sobre Fundo Branco.

Tinta de óleo s/ tela, 79.5 × 79.5 cm.

Kazimir Malevich.

1929

Ma Dernière Photographie.

Raiografia, 20 × 13.7 cm.

Man Ray.

1945

Schwarz auf Schwarz.

Fotograma a óleo; papel, gelatina e prata, 20.4 × 16.8 cm.

Aleksander Rodchenko.

1949

Abraham.

Tinta de óleo s/ tela, 210.2 × 87.7 cm.

Barnett Newman.

1951

Untitled (Glossy Black Painting).

Tinta de esmalte e jornal s/ tela, 182.72 × 134.62 cm.

Robert Rauschenberg.

L' Anti-Concept.

Filme 35 mm, p/b, som, balão meteorológico, 59'.

Gil Wolman.

1952

Hurlements en faveur de Sade.

Filme de 35 mm, p/b, som, 64'.

Guy Debord.

1953

Untitled

Tinta de óleo s/ tela, 42.6 × 42.6 cm.

Ad Reinhardt.

1958

Unidade.

Tinta industrial s/ madeira, 30 × 30 cm.

Lygia Clark.

1959

Black Mirror.

Tinta acrílica s/ cartão cancelado, 197 × 45.4 cm.

Dick Higgins.

1960

Metallo nero opaco uniforme

Tinta s/ ferro, 100.8 × 200.8 × 20 cm.

Francesco Lo Savio.

1964

Film Script No. 4.

Six Film Scripts by Yoko Ono, Tokyo, edição de autor.

Yoko Ono.

Black-form Painting n.º 8.

Tinta acrílica e de óleo s/ tela, 266.7 × 203.2 cm.

Mark Rothko.

1965

The Flicker.

Filme de 16 mm, p/b, som, 28'.

Tony Conrad.

1966

Horizontales III.

Tinta de óleo s/ tela, 140 × 140 cm.

Erik Bulatov.

1967

Secret Painting.

Tinta de óleo s/ tela e fotocópia, 79 × 79 cm e 65.5 × 65.5 cm.

Mel Ramsden (Art & Language).

1968

2001: A Space Odyssey.

Filme de 35 mm, cor, som, 160'.

Stanley Kubrick.

1970

Black Square with Blue.

Tinta de óleo s/ duas telas, 304.8 × 304.8 cm.

Ellsworth Kelly.

1971

Untitled (From Ten Days).

Gravura s/ papel, 56.5 × 76 cm.

Brice Marden.

1972

Black Plank.

Resina de poliéster, fibra de vidro, contraplacado,

241.9 × 46.4 × 4.1 cm.

John McCracken.

1973

Drehung I.

Placas de metal, cabo de aço, 4 × (100 × 100 cm).

Reiner Ruthenbeck.

1974

Black Depths.

Fotografia p/b, letraset s/ cartão, 2 × (32 × 32 cm).

John Hilliard.

1975

Nuclear Sail.

Bloco de basalto polido. Instalado em Little Sparta, Escócia.

Ian Hamilton Finlay.

1976

Ultra-Black Chaotic Topology: Painting of a Disaster.

Fuligem de pinho s/ alumínio polido, 2 × (103.5 × 103.5 cm).

Catherine Christer Hennix.

1977

Taraval Beach.

Pintura a rolo s/ linho, 548.64 × 416.56 cm.

Richard Serra.

1978

Nada.

Película preta de 16 mm, p/b, s/som, 3'.

Maurice Lemaître.

1980

Long Black Mirror IX.

Tinta acrílica s/ tela, 77 × 216 cm.

Bob Law.

1981

Untitled (CD-40).

Poliuretano s/ alumínio, 183 × 183 × 14 cm.

Noriyuki Haraguchi.

1982

Plaster Surrogates.

Tinta de esmalte s/ molde em gesso, dimensões
entre 12.8×10.2 cm e 51.3×41.1 cm.

Allan McCollum.

1983

Untitled (For the Black Beauty).

Melamina s/ madeira, 119.4×66.7 cm.

Richard Artschwager.

1987

Amsterdam I.

Duas paredes de canto pintadas, 420×390 cm e 420×70 cm.

Instaladas em De Appel, Amesterdão.

Philippe Van Snick.

1988

Schattenraum IV.

Tinta acrílica s/ madeira, contraplacado de alta densidade,
 $290 \times 360 \times 300$ cm.

Imi Knoebel.

1989

1878/C.

Laminado s/ madeira, 120×120 cm.

Olivier Mosset.

1991

Mirror Painting.

Pigmento s/ vidro, $280 \times 164.8 \times 4.5$ cm.

Gerhard Richter.

1992

Black Screen.

Tela de flanela, grade de alumínio, proporção 3:4.

Heimo Zobernig.

1994

29.20.

Tinta alquídica s/ vidro, madeira, $60 \times 60 \times 5$ cm.

François Perrodin.

1995

Wall Drawing 792, black rectangles and squares.

Tinta de dispersão, dimensões variáveis.

Sol Lewitt.

1996

Les Concessions.

Fotografias, tecido negro, ventoinha eléctrica,
dimensões variáveis.

Christian Boltanski.

1997

Black Painting (Perfect Lovers).

Tinta acrílica s/ tela, 2 gravadores portatéis Sanyo,
 150×150 cm.

Rui Toscano.

1999

Medium Black Rectangle Painting.

Tinta acrílica sólida, $76.2 \times 60.96 \times 10.16$.

Eduardo Costa.

2000

Branca de Neve.

Filme 35 mm, cor, som, 75'.

João César Monteiro.

2001

13 Shattered Panels (for Joey Ramone).

Painéis de gesso cartonado, verniz industrial,
dimensões variáveis.

Steven Parrino.

2004

Black Mirror.

Vidro espelhado, moldura de mogno, 50.8 × 40.6 cm.

Sherrie Levine.

2006

Memorial For the Victims of Organized Religions.

Impressão cromogénea, dimensões variáveis.

Wolfgang Tillmans.

2007

Untitled.

Impressão a jacto de tinta UltraChrome s/ linho,
213.7 × 176.2 cm.

Wade Guyton.



fig. 13

Stargate

Mas tudo isto era como que uma espécie de tampa do quadrado azul que se abria em infinito de poço iluminado perpendicularmente à direcção das energias.

Almada Negreiros, 2000.

O Museu Nacional das Artes e Tradições Populares em Paris possui um espelho de aproximadamente vinte centímetros de diâmetro, ligeiramente abaulado, com um fundo negro, destinado a ser pendurado. O seu último proprietário, um escultor parisiense, tinha-o pendurado na sala de jantar. Seguiram-se uma série de acontecimentos complexos. Este artista desfez-se então deste espelho mágico, oferecendo-o ao museu no princípio dos anos 1980. Um magnetizador, que veio examiná-lo, inseriu vários signos, como o Selo de Salomão ... entre o fundo e o vidro e recomendou que o conservassem numa caixa de carvão conhecido por aspirar as forças malignas ... este espelho não está exposto pois mesmo através da vitrine, uma pessoa, sabendo fazer feitiços, poderia utilizá-lo. Seguindo as suas recomendações mágicas, ele está guardado dentro de uma caixa destinada à magia negra. E apesar do seu grande valor etnográfico, por razões que acabámos de invocar, este espelho não pode ser emprestado. Não tendo número de inventário ... ele não existe. (Maillet, 2005: 26).

Robert Smithson, no ensaio *Quasi-Infinities and the Waning of Space*, escreve que uma superfície negra, como uma tela negra de Ad Reinhardt, é simultaneamente “memória e esquecimento” (Smithson, 1996: 34), provocando-lhe uma oscilação da percepção. Smithson compara as pinturas de Reinhardt a espelhos negros, considerando-as “superfícies vazias que reflectem o nada (...), propositadamente opacas”. Sugere que “são *mapas* sem designações naturais” que, usando “a gramática das janelas e dos espelhos, em negativo, apresentam uma falsa luz reflectida” (Reynolds, 2003: 153). Poder-se-ia tratar da mesma “luz azulada vinda do fundo” (Maillet, 2005: 62) de que falam magos e adivinhos no acto de predestinação.

Foi na tentativa de se encontrar com o estranho poder destas superfícies negras que, em 1969, Smithson viaja até as ruínas do Yucatán, para observar de perto os espelhos de pedra obsidiana com os quais os Maias liam profecias nos seus rituais xamânicos. Tendo

como guia o livro de John Lloyd Stephens, *Incidents of Travel in Yucatán* (1943), o artista parte de carro em direcção ao México.

É durante a viagem que Smithson, encadeado pelo sol, se defronta com a aparição no seu espelho retrovisor do demiurgo azteca do *espelho-fumado*, Tezcatlipoca. Este pediu-lhe que deixasse o trilho de Stephens (e a sua pesquisa dos espelhos de pedra negra polida) e que viajasse aleatoriamente, como os primeiros Maias. Inicialmente perder-se-ia mas segundo o deus era a única forma de fazer arte. Smithson teria que produzir arte que fizesse “colapsar o fosso existente entre o mundo maia e o contemporâneo”, como se lê no texto da apresentação da exposição *Through the Obsidian Mirror* no Getty Research Institute Gallery, em 2010⁴⁵.

Yucatán Mirror Displacements (1969) foi a resposta imediata ao repto lançado pelo deus. A peça consiste numa série de fotografias que registam as deslocações espaciais produzidas por vários espelhos, dispostos em formações geométricas junto a ruínas Maias. As fotografias captam, ou melhor, congelam a acção dos espelhos na sua subtil deslocação e alteração do tempo e do espaço. No texto *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán*, Smithson (1996: 119-133) descreve minuciosamente o seu *walkabout*, com as sucessivas instalações dos espelhos, num relato alucinado de uma viagem espaço-temporal.

45 Recuperado em Agosto de 2015 de www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/obsidian_mirror/through_the_mirror.html



fig. 14

I to Infinity

Se estou só, quero não 'star,
Se não 'stou, quero 'star só,
Enfim, quero sempre estar
Da maneira que não estou.

Fernando Pessoa, 1990: 48.

Em 1971, Robert Smithson confessa-se sobrecarregado com a quantidade de cinema que o rodeia (Smithson, 1996: 138). Intoxicado por um fluxo infinito de filmes, uma amálgama desconexa de lixo de Hollywood, cinema experimental japonês, filme estrutural e expandido, vê-se incapacitado de distinguir um bom de um mau filme. O que reteve de milhões de imagens foram restos de luz desfocados e esbatidos que o transportam para uma infindável sucessão de lugares.

É a partir desta concatenação de luz e de sombra, um encadeado de paisagens incertas que a memória não consegue reter, que tenta criar uma nova ideia de cinema. Não querendo cair na ideia de um cinema revolucionário, como o que Malevich via nos filmes abstracto-geométricos de Hans Richter⁴⁶, Smithson segue as instruções de Platão na criação de um dispositivo que espelhasse a experiência fundamental da *Alegoria da Caverna*.

Criou assim o *Cinema de Caverna*, um cinema verdadeiramente *underground*, concebido para uma gruta ou mina abandonada cujas paredes, bancos e ecrã nasceriam da própria rocha. Mas esta sala, em vez de se alimentar de imagens externas para a criação da ilusão platónica, focar-se-ia em imagens criadas a partir do próprio aparato. Ou seja, o único filme apresentado neste espaço subterrâneo seria o documentário da construção da própria sala (*idem*: 142). Tal como na *Alegoria*, o derradeiro espectador deste cinema estaria, também ele, preso e hipnotizado pela luz e pela sombra, mas sobretudo pela eterna repetição de um filme tautológico. Ao fim de pouco tempo o cérebro, saturado pela

46 A correspondência formal entre os fotogramas dos filmes *Rythmus 21* e *23* de Hans Richter e as pinturas geométricas de Malevich levaram este último a convidar Richter a colaborar num filme sobre o Suprematismo, *O Artista e o Cinema* (Tupitsyn, 2002: 57).

previsibilidade, *desligaria* a atenção, entregando-se à experiência pura de *só sentir* um encadeado de manchas de luz abstractas e indefinidas. Segundo o artista, apesar de não ser aconselhável a prolongada exposição a este filme, o seu visionamento aumentaria de forma significativa a capacidade perceptiva do sujeito. A ser construído, o *Cinema de Caverna* tornar-se-ia um eficaz dispositivo terapêutico para a recalibração e aumento da percepção.

Num dos capítulos do livro *The Aesthetics of Disappearance* (1980), Paul Virilio descreve o comportamento obsessivo e compulsivo do magnata, inventor, aviador e cineasta Howard Hughes que, após uma vida pública de intensa visibilidade e sucesso, desaparece, recolhendo-se no isolamento de quartos-escuros (Virilio, 2009: 34). Inicialmente, o local escolhido para este retiro foi a *penthouse* do hotel Desert Inn, em Las Vegas, onde vivia nu e projectava ininterruptamente os mesmos filmes. No final da sua vida, os quartos foram ficando mais pequenos e uniformes e o programa viu-se reduzido a uma sessão contínua do filme de acção sobre a Guerra Fria, *Ice Station Zebra* (John Sturges, 1968).

Depois de ter conquistado com o seus aviões vários prémios e recordes de velocidade e *endurance*, entre os quais o de circum-navegação do globo⁴⁷, é na imobilidade do seu quarto-escuro que se encontra com uma forma perceptiva de *correr contra o tempo*, de suspender e mesmo suprimir o seu efeito, através da neutralização do espaço. Dentro destas celas herméticas Hughes vivia em pleno a *atopia cinematográfica* de Robert Smithson. Com o visionamento ininterrupto de *Ice Station Zebra* afinava a sua percepção, algo essencial para a condução férrea do seu vasto império.

Almada Negreiros diz que “há uma coisa que nos conduz e nos guia e que nos serve de luz, chama-se memória. Mas não nos esqueçamos, que o principal da memória está contido no esquecimento (...). Memória e esquecimento é que é o absoluto. A memória só, é uma facilitação, é um caminho, é um atalho.” (Varela: 1968).

Fechado *anos a fio* dentro das quatro paredes lisas da sua caverna geométrica, Hughes atinge um total desenraizamento social e perceptivo. É viajando pela penumbra destes não-lugares que encontra uma “região fora do poder regulador do espaço e do tempo”(Nagel, 2012: 240)⁴⁸ que o levará, de uma forma voluntária ou involuntária, a um

47 Em 1938, a bordo do *avião Lockheed 14 Super Electra* completa uma viagem sem paragens à volta do mundo, em 91 horas (3 dias, 19 horas e 17 minutos) aterrando exactamente no mesmo local de onde partira.

48 Alexander Nagel em referência ao trabalho de Marcel Duchamp.

“curto-circuito mental” (Barlett, Steele, 2004: 427) com consequente desequilíbrio do mecanismo da memória “que, (desregulado) poderá servir a outra coisa para além da recordação, a reinventar a vida e finalmente vencer a morte” (Marker, 1998).

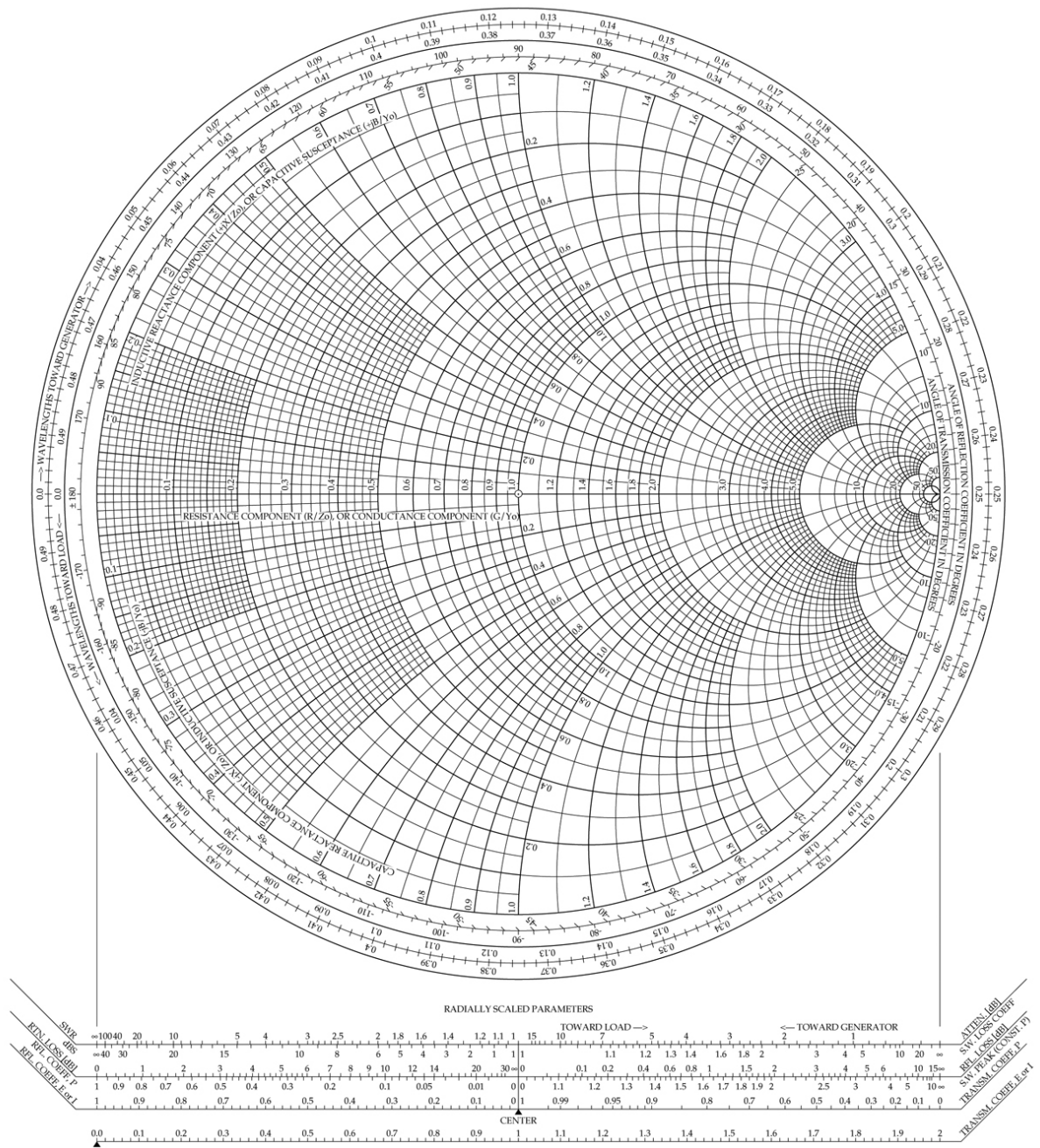


fig. 15

Viagem ao Meio

The great artists of tomorrow will go underground.

Marcel Duchamp, 1993.

5. As coisas seguintes produzem-se no oráculo: quando decidimos descer ao antro de Trophonius, ficamos um certo número de dias numa espera consagrada ao bom Demónio e à boa Tykhe. Durante todo este tempo, purificamo-nos por abstinência do supérfluo e evitamos os banhos quentes: só nos lavamos na água do rio Hercine (...).

6. Um adivinho assiste a cada sacrifício. Ele examina as vísceras da vítima e prevê, para aquele que está pronto a descer, se Trophonius o vai receber com bondade e gentileza. (...) Descemo-lo como se segue.

7. À noite somos primeiro conduzidos à beira do rio Hercine. Ali duas crianças da vila, de treze anos de idade, a que chamamos Mercúrios, esfregam-vos com óleo e lavam-vos. Estas crianças lavam todos os que vão descer ao antro e prestam-lhes todos os serviços necessários.

De seguida é-se escoltado por dois padres, não directamente ao Oráculo, mas até a duas fontes próximas uma da outra.

8. Neste local deve-se beber a água daquela a que chamamos fonte de Lethe, para esquecer todos os pensamentos anteriores, depois beber a água da fonte de Mnemosyne, para se lembrar de todas as coisas a ver uma vez dentro do antro. Mostram-vos a estátua, uma obra que se deve, segundo se diz, a Dédalo (...). Depois de se adorar a estátua e rezar, chega-se em frente ao antro, vestido com uma túnica de linho adornada de tiras, com os sapatos locais nos pés. (...)

9. Na descida há uma abertura que não existia naturalmente mas que praticamos com arte e no respeito das justas proporções.

10. A caverna faz lembrar um forno, em que o diâmetro poderia bem medir uns quatro côvados, e a profundidade poder-se-ia estimar em menos de oito côvados. Não há degraus para descer, mas quando se vem para ver Trophonius, trazem-vos uma escada estreita e muito ligeira. Ao fundo há um fosso entre o solo e a caverna. Mede dois palmos [*empan*] de largura e um palmo de altura.

11. Aquele que desce deve-se alongar sobre as costas segurando uma massa misturada com mel. Para entrar, deve-se primeiro passar os pés pelo fosso, depois deixar deslizar o resto do corpo. (...) Para todos os que se encontram no fundo do antro, o futuro não se revela de uma só maneira: alguns preferem ver, outros escutar. Todos os que desceram devem voltar pela mesma abertura, passando primeiro os pés.

12. Diz-se que de todos os que até agora desceram ao antro, nenhum lá encontrou a morte, excepto um acólito de Demetrius: ele não seguiu as regras ditadas no ritual. De resto ele não desceu pelo Oráculo, mas pela esperança de se apropriar do ouro e da prata no antro. Conta-se que o seu cadáver foi encontrado noutra sítio e que ele nunca saiu pela abertura sagrada. Diz-se também outras coisas deste homem, mas conto aqui o mais importante.

13. À vossa saída do antro, os padres escoltam-vos novamente para vos fazer sentar no trono de Mnemosyne, que se encontra ao pé do outro. Uma vez sentados, perguntam-vos sobre o que haveis visto e aprendido.

Uma vez feito o devido, eles remetem-vos para as mãos de pessoas com a missão de tomarem conta de vós, que vos encaminham ao patamar anterior, ao lado da boa Tykhe e do bom Demónio, enquanto se recompõem com dificuldade do vosso medo, parecem ter perdido o vosso espírito e não reconhecem aqueles que vos rodeiam. Mas a seguir recupera-se o anterior discernimento e o sorriso reaparece. (Pausanias *apud* Takis, 2007: 9-10).



fig. 16

Sem Sol

Ver, se depende dos estímulos da luz que constituem o olhar, depende também dos estímulos “escuros” da actividade cerebral, engendrando uma dialéctica entre luz e escuridão, ou seja entre a energia exterior e a energia interior, ambas produtoras de imagens visuais. Ora são precisamente as imagens “escuras” da energia cerebral que constituem o pensamento conceptual, do qual dependem as ideias e os sistemas de ideias, entre os quais aquele que chamamos de geometrias, precisamente porque tendem a produzir a organização espacial das imagens luminosas.

E. M. de Melo e Castro, 2006: 95.

Vivemos no flicker – que este dure enquanto a velha terra continuar a rodar! Mas a escuridão estava cá ontem.

Joseph Conrad, 1995: 19.

O isolamento dentro do *Cinema de Caverna* de Robert Smithson, ou de qualquer outra gruta no sopé ou no topo da montanha, torna o sujeito susceptível a alucinações sonoras e visuais, sendo uma das mais relatadas o *cinema do prisioneiro*. Este fenómeno visual acontece com a prolongada ausência de estimulação externa, o que obriga o cérebro a compensar, providenciando um *espectáculo* de luz entópica, ou seja, um encadeamento de luzes resultante da actividade entre o cérebro e o olho.

Estas *luzes*, de nome *fosfenos*, foram descritas por pessoas privadas de luz durante longos períodos. Prisioneiros, camionistas, eremitas, futuros astronautas, relatam um espectáculo de difícil compreensão que consiste numa sucessão de padrões geométricos e cores vindas do negro. São formas abertas à especulação e, dependendo do estado de sugestionabilidade do *prisioneiro*, podem tomar contornos humanos bem como várias outras figuras. O seu aparecimento pode acontecer com uma abstinência sensitiva, mas também com a ingestão de drogas, prática de meditação ou estimulação mecânica ou eléctrica.

Paul Sharits, numa entrevista dada a Steina e Woody Vasulka (1977), conta um episódio em que foi agredido com sucessivas pancadas na cabeça. A agressão criara o aparecimento de luzes e padrões hexagonais semelhantes aos padrões de Purkinje, que pessoas com enxaquecas crônicas dizem ver quando pressentem as suas dores de cabeça⁴⁹. Sharits inclui este episódio de estimulação mecânica de fosfenos num dos seus filmes, cujo *guião*, com um desenho hexagonal, representa os “padrões da sua própria mente, as projecções do seu cérebro no processo de pensar” (Viola, 1995: 66).

No filme a representação deste trauma é imperceptível e só o próprio pode identificar o seu aparecimento, no entanto, a agressiva sucessão de luzes e cores dos seus *flickers* atacam a percepção, tal como o punho na sua cabeça, podendo por sua vez provocar o aparecimento de estrelas, espirais e bastonetes, fotismos semelhantes às expressões gráficas que a banda desenhada e nomeadamente a Disney usam para representar dor extrema.

No final dos anos sessenta, James Turrell e Robert Irwin, no contexto de um programa pioneiro de Arte e Tecnologia, Experiments in Art and Technology (E.A.T, 1967-1971), remontaram algumas experiências descritas em artigos clássicos sobre percepção. Depois de terem replicado, sem sucesso, a experiência “Taste and Pitch” de Kristian Holt-Hansen, em que se tenta encontrar a melhor frequência sonora para beber cerveja da marca Carlsberg (Holt-Hansen, 1968: 59-68), juntaram uma série de voluntários na câmara anecóica da UCLA⁵⁰ para fazer experiências de activação *fosfénica*, no seguimento da investigação realizada no laboratório de Max Knoll, em Munique (1962).

No entanto, talvez por questões éticas, não seguiram o protocolo de Knoll, segundo o qual teriam que estimular electricamente os cérebros dos seus colaboradores, optando, neste caso, pelo simples isolamento dentro da câmara hermética. No curto espaço de tempo em que ficaram sentadas no escuro as pessoas relataram ter visto e ouvido coisas muito próximas de sonhos como “bastonetes azuis... caras vistas de ângulos estranhos... muitas parecendo-se com mulheres loiras, figuras de Cristo... som de água, sons de passos,

49 Em 1819, o cientista checoslovaco Jan Evangelista Purkinje descreve-se a olhar para o sol de pálpebras fechadas. Com o movimento cíclico dos dedos cria um ritmo de luz e sombra que faz aparecer figuras regulares. Estes padrões geométricos aumentavam de complexidade com o movimentar dos dedos, ocupando o campo visual. (Purkinje, 2008: 65).

50 Uma câmara anecóica é um espaço sem eco concebido para absorver o som. A primeira destas câmaras foi construída em Harvard, durante a Segunda Guerra Mundial, para se otimizar a acústica dentro das cabines dos tanques. John Cage terá concebido a sua peça de silêncio *4'33"* após ter entrado nesta mesma câmara em 1951. Segundo o compositor, dentro desta câmara insularizada, podia-se ouvir dois tipos de sons. O som do cérebro em funcionamento e o do sangue a correr nas veias.

sons vindos do estômago e estalar de ossos...” (Tuchman, 1971: 136). Embora a aplicação directa destes dados não tenha sido evidente, este estudo foi um incentivo necessário para que ambos continuassem o seu trabalho artístico no domínio da percepção.

Outro artista que se debruçou sobre as experiências de Max Knoll foi Stephen Beck. Depois de ter lido os estudos de Knoll em que este demonstrava que a estimulação eléctrica provocava o aparecimento de fosfenos num número limitado de figuras (Lawder *et al.*, 1962: 235–242), resolveu juntar a sua actividade de músico amador à formação de engenheiro electrotécnico para construir um aparelho que traduzisse o som em fosfenos. Em 1968, criou o Phosphotron (*phosphene+electron*), um transdutor que convertia música electrónica numa corrente eléctrica alternada, de baixa frequência e voltagem. Esta corrente, com uma voltagem de 2 V, ligada à pele em torno dos olhos estimulava o aparecimento de um concentrado de luzes entópicas.

A música modelava a frequência numa amplitude entre 1 e 40 Hz. Entre 1 e 20 Hz, os fosfenos apareciam como formas singulares, depois entre os 20 e os 30 Hz as figuras transformavam-se num padrão fractal, e acima desta frequência, explodiam numa miríade de micro-padrões. O efeito parava abruptamente acima 40 Hz.

A ideia de Beck era criar um novo tipo de cinema que não necessitasse de suporte e que operasse dentro do globo ocular, entre a pálpebra e a retina. Neste filme imaterial abstracto, os fosfenos sincronizavam-se com a música numa precisão nunca vista, encaidando-se num espetáculo sinestésico.

As sessões, a que Beck se refere como *video-séances*, eram feitas para um número reduzido de participantes que tinham o mesmo tipo de visões face à estimulação do *Phosphotron*. Quando ligado a 20 Hz, “o aparelho criava uma visão colectiva de um conjunto de imagens arquétipo (...) reminiscentes de padrões geométricos encontrados na arte Otomana, Bizantina ou do Islão” (Paulsen, 2011).

Com a estimulação eléctrica, Beck propunha-se mapear e classificar as várias formas de luzes fosfénicas para criar um *focabulário*. Com a criação desta nova linguagem queria estender a utilização do *phosphotron* a outros ramos de investigação. Uma das suas ideias era usar o aparelho e a sua estimulação de luzes entópicas para invisuais, como um radar para a localização de obstáculos (Beck, 1984: 31).

Henry Corbin, no livro *L'Homme de Lumière dans le Soufisme Iranien* (1971), descreve que a observação e análise dos fosfenos é a base da tradição milenar sufi iraniana.

É o fenómeno das luzes que guia o sujeito e o encaminha na sua jornada mística; e é a sua cor que determina o patamar de desenvolvimento do sujeito orientando-o na afinação do “órgão interno de luz” (Corbin, 1971: 113).

Nesta *hierarquia fosfénica* a primeira cor entópica a que o místico acede é o azul, a cor da alma, depois o vermelho, a cor do coração, o branco quando o sujeito atinge uma superconsciência, o amarelo, o espírito e, precedendo o verde que é a luz da perfeição espiritual, o *negro luminoso* que surge como uma epifania. Para o místico sufi a luz negra é a luz da revelação uma ressonância primordial invisível que permite ver tudo e aceder à sua verdadeira natureza e à do mundo. A *luz da treva* é ao mesmo tempo material e imaterial, uma luz que não é luz, *um princípio* impossível de captar com a rudimentar tecnologia a que chamamos sentidos.

Especula-se que a prática de *retiros negros* acompanha o homem desde os remotos tempos das cavernas pois é visível o paralelo entre as luzes entópicas mapeadas por Knoll e Beck e algumas das figuras desenhadas em paredes de grutas. Não é pois difícil de imaginar que o breu vivido dentro das cavernas estimulasse alucinações e fosse um incentivo à actividade fosfénica do *homo-sapiens* e, possivelmente, central à prática de rituais esotéricos⁵¹. Ainda hoje se pode ver ou ouvir falar do seu uso em rituais na Austrália, como os descritos por Mircea Eliade (1959), na prática taoísta dos monges do Tibete, nos prolongados retiros dos *irmãos mais velhos* do povo Kogi no interior da Serra Madre na Colômbia, ou nos modernos centros terapêuticos da Califórnia inspirados nas cápsulas de suspensão de sentidos inventadas por John C. Lilly.

A primeira adaptação arquitectónica da gruta enquanto câmara de reflexão foi feita pelo Rei Salomão que construiu um pequeno anexo no seu Templo. As câmaras de reflexão usadas nos rituais de iniciação maçónicos seguem este modelo arquitectónico. Antes de ser introduzido no templo maçónico, o iniciado recolhe-se num espaço escuro para se confrontar com os seus medos, reflectir sobre a morte e renascer num testamento autobiográfico.

Fernando Pessoa dirigia-se com frequência à Livraria Biblarte em Lisboa, onde o

51 A forma destas luzes alimenta também a teoria de que algumas das pinturas rupestres paleolíticas advêm da visão de fosfenos. David Lewis-Williams e T. A. Dowson (1988: 201-245) defendem que a arte não figurativa do Paleolítico Superior representa visões de fosfenos e “formas constantes” resultantes de uma possível ingestão de drogas alucinogénicas. Linda Thurston na sua tese de mestrado *Entoptic Imagery in People and Their Art* (1991) estabelece um paralelo entre fosfenos e alguns dos arquétipos dos aborígenes australianos.

primeiro proprietário, o excêntrico e sempre descalço naturista Eliezer Kamenesky, lhe cedia um exíguo quarto para umas sextas pós-laborais. Segundo Ernesto Martins, o último proprietário da livraria, Pessoa usava este espaço interior e sem janelas para dormir, mas também para escrever nas paredes (Martins *apud* Estrela, 2013: 111). As paredes do quarto, antes de terem sofrido uma renovação, eram escuras e encontravam-se cobertas de escritos e mensagens. Parece-me de alguma forma estranho que o poeta tenha prescindido da sua educação britânica para treinar a sua caligrafia nas paredes do quarto. Tudo me leva a crer que o local era uma câmara de reflexão, instalada pelo cabalista Kamenesky na qual Pessoa, ciente desta prática esotérica, exercitava a sua actividade fosfénica para se *encontrar* com os seus vários *eus*.



fig. 17

Once You Had the First Luxuriant Taste of Nothing, Nothing Else Will Do

Para experienciar esta composição é preciso estar sozinho num quarto bastante escuro. Relaxe, e habitue-se a respirar lentamente, de modo que a respiração seja o mais silenciosa possível. Em seguida, coloque os seus dedos nos ouvidos e feche os olhos. Ouça os som muito baixo e o ruído médio-alto e olhe para a mudança do padrão de luz e escuridão. Se feito correctamente deverá ser uma experiência muito estranha.

Henry Flynt, 2008: 176.

A partir dos anos cinquenta a entrada em câmaras de supressão de sentidos laicizou-se, não só pelo interesse de um público *new age* ávido por estados alterados de consciência, como também pela necessidade de se estudar e replicar com algum rigor as ilusões e fenómenos ocorrentes em isolamento. Durante a Guerra Fria houve um investimento por parte do exército americano neste tipo de investigação, com a construção de câmaras anecóicas nos departamentos de acústica das principais universidades e com o apoio a alguns laboratórios com investigação menos ortodoxa.

Enquanto John C. Lilly aperfeiçoava, num destes laboratórios, o seu tanque hermético de fibra para o isolamento sensitivo⁵², John Cage submetia-se à experiência de entrar na câmara anecóica do laboratório de Leo Beranek, na Universidade de Harvard (1951)⁵³.

É dentro deste espaço sem eco, uma gaiola metálica suspensa no interior de um imenso cubo de betão revestido de cones de poliuretano, que Cage, às escuras, se dá conta de dois tipos de som, um grave e um agudo. Quando indagado sobre estes sons, o engenheiro que o assistia respondeu serem sons elementares resultantes da actividade do seu

52 Em 1954, John Lilly conclui o seu primeiro tanque à prova de luz e som, onde o corpo se encontrava suspenso numa solução salina à temperatura corpórea. Lilly desenvolveu estas câmaras para o estudo do cérebro em isolamento sensorial no National Institute of Mental Health (NIMH), uma investigação a que deu o nome de R.E.S.T. (Restricted Environmental Stimulation Technique).

53 O Instituto Acústico de Harvard foi criado pelo comité do American National Defense Research em 1940 para investigar o efeito do som dentro dos veículos de combate. O seu objectivo era melhorar a comunicação e controlar o ruído num cenário de guerra.

sistema nervoso e da circulação do seu sangue⁵⁴.

Apesar de ser uma história à qual o compositor recorria com alguma frequência, é difícil encontrar uma base científica para as explicações do engenheiro electrotécnico. Indiferente à imprecisão e falta de rigor da resposta, a experiência era relatada por Cage como fundamental para a consolidação dos seus conceitos musicais e a posterior concretização do seu icónico *4'33''*⁵⁵.

Na câmara anecóica, o compositor entra à procura de um gerador de silêncio absoluto, mas em vez disso descobre a presença de um constante e inaudito som ancorado numa estrutura temporal⁵⁶, algo com um potencial equivalente ao que sentiu na obra *Glossy Black Painting* de Robert Rauschenberg, que vira uma década antes no Black Mountain College⁵⁷.

A exposição a esta *matéria do silêncio* provoca “uma explosão de criatividade que lhe proporciona os anos mais prolíficos da sua carreira” (Pritchett, 2009: 173). A entrada na câmara à prova de som marcou um ponto de viragem no seu trabalho. Foi um ritual iniciático que o levou a mergulhar no silêncio como algo em si, fértil e impregnado de um acaso que não controlava. A experiência libertária deste vazio sonoro levou-o a desprender-se da responsabilidade do *fazer* para poder passar livremente à tarefa do *aceitar*. Noutras palavras “If I do nothing, nothing does.” (Kerouac, 1992: 79).

É no entanto possível que o isolamento tenha também alterado a percepção do compositor e, sendo assim, o *som primordial* e uterino a que acedera tivesse sido uma forma

54 Em 2010, David Toop actualiza a explicação científica dada pelo engenheiro que assistira Cage definindo o som como otoacústico, ou seja, com origem no movimento de contracção e expansão das células do ouvido, as *hair cells*, que cobrem a cóclea e que só nos anos setenta houve tecnologia para gravar (Toop, 2010: 208).

55 Douglas Kahn afirma que a passagem de Cage por Harvard terá sido uma mera forma de legitimar cientificamente o seu pensamento musical. Kahn demonstra que a génese de *4'33''* é anterior à visita da câmara anecóica em 1951 pois, já em 1948, Cage tinha ensaiado um tímido primeiro silêncio como forma de interromper o muito em voga contínuo musical emitido pela empresa Muzak. *Silent Prayer*, o título da composição, vinha assim silenciar a *música de elevador*, um método que Cage rapidamente se deu conta ser uma forma de censura. Sendo esta contrária aos seus princípios, o compositor colocou a peça de lado, preferindo esperar por um *silêncio* que se adequasse ao seu modo de viver e pensar. (Kahn, 2001: 161-200).

56 No vácuo não há propagação de som. Kubrick, no filme *2001: Odisseia no Espaço*, foi o primeiro a representar essa ausência.

57 Em 1951, Robert Rauschenberg começou a sua série de pinturas negras no Black Mountain College. No ano seguinte, enquanto guardava a casa de John Cage, resolveu pintar uma camada de preto sobre uma das suas pinturas que ali se encontrava, isto à revelia de Susan Weil a companheira de John Cage que a adquirira numa exposição. *Untitled (Small Black Painting)*, a pequena pintura resultante, esteve na posse de John Cage até ao final da sua vida (Haskell, 2013).

de alucinação. Uma ilusão sonora que partilha características com o murmúrio que René Daumal ouvia emanar das pessoas⁵⁸ quando sob o efeito alucinatório de neve carbônica, e com o som vibrante e silencioso do espaço “resultante do encontro de um passado desconhecido e de um futuro emergente”⁵⁹ que Burroughs descreve sob o efeito de heroína (1959: 109).

We are always surprised by the fact that something comes out of what we call nothing.

Carl Jung *apud* Douglas Kahn, 2001: 170.

58 “De repente apercebi-me que era eu que produzia o som. Eu era quase o som em si; mantinha a minha existência emitindo este som. O som era expresso por uma fórmula que eu tinha que repetir mais e mais depressa (...) *tem gwef tem gwef dr rr rr.*” (Daumal, 1946: 169).

59 No original: “A place where the unknown past and the emergent future meet in a vibrating soundless hum...”.



fig. 18

Pockets of Silence

Sabemos o que é um silêncio: ele existe e propaga-se mais rápido do que a luz eléctrica.

Marcel Duchamp, *apud* Georges Charbonnier, 1961.

Em 1966, após três anos de intensa rodagem, os jornalistas e aventureiros Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi apresentam em Cannes o documentário *Africa Addio*. A acção passa-se no início dos anos sessenta no coração de África e retrata o violento processo de criação de novas repúblicas e a retirada das potências colonizadoras. O filme é uma avalanche de barbárie onde a tónica é o terror abjecto para o qual Riz Ortolani cria uma banda sonora ao estilo da Disney, que transformou o drama vivido na região em algo anedótico e surreal. A reacção ao filme foi de tremendo choque e indignação, chegando um dos realizadores a ser preso por suspeita de ter encenado execuções para a câmara⁶⁰.

Este *chocumentário*, género a que o filme ficou ligado, desenrola-se entre as ténues fronteiras do Congo, Quénia e Angola. Se nos dois primeiros países os seus guias eram mercenários na euforia da pilhagem⁶¹, em Angola os realizadores decidiram seguir o grito de guerra *Mama Sumé!*⁶² proferido pelos Comandos, a recém-criada tropa de elite portuguesa.

60 No mesmo ano do lançamento do filme, o governo italiano acusou Gualtiero Jacopetti de crimes cometidos no estrangeiro. Jacopetti negou sempre ter usado no filme qualquer tipo de encenação e refutou a acusação alegando ter mantido uma neutralidade jornalística na captação do conflito. Durante o ano de 1967, volta ao local para recolher as provas que o ilibaram (Panigutti, 1995: 145).

61 Durante a crise do Congo, Gualtiero Jacopetti acompanhava as movimentações de mercenários célebres durante a crise do Congo como o ex-nazi Siegfried “Kongo” Müller ou o capitão irlandês Mike Hoar responsável pela execução a frio de um homem em frente às câmaras. Segundo Müller os realizadores italianos tiravam partido do local e da luz na colocação das suas câmaras para melhor captar as execuções (Müller, 1966).

62 Grito iniciático proferido tradicionalmente pelos jovens Bantu do Sul de Angola no rito de puberdade que antecede a caça ao leão. Em 1964, o grito foi apropriado pelos Comandos portugueses, que o traduziram por “Aqui estamos presentes para a caça ao leão”.

Jacopetti e Prosperi “re-encenam”⁶³ com os soldados uma operação de contra-guerrilha e expõem algumas das suas engenhosas técnicas usadas para compensar o seu equipamento desajustado. Uma delas era um tipo de camuflagem sonora, desenvolvida após terem caído em várias emboscadas, e de terem descoberto que a sua presença na selva instaurava um silêncio denunciador. Para preencher este vazio os Comandos começaram a usar som de selva pré-gravado, de modo a fazer reiniciar a actividade da natureza e assim camuflar a sua presença.

E assim entramos no silêncio.

Joseph Conrad, 1995: 61.

No final de 2010, tentei pela primeira vez trabalhar a partir da ideia de camuflagem sonora narrada por Jacopetti em *Africa Addio*. A minha intuição levava-me a crer que uma pausa inserida num som denso, tal como o som enlouquecedor de cigarras que mais tarde ouviria em Koh Libong, uma ilha na Tailândia, poderia provocar um silêncio inquietante que produzia no sujeito um medo automático e involuntário.

Já em 2008, tinha trabalhado numa exposição a partir da ideia de medo, cujas peças tentavam corporizá-lo com ilusões ópticas, sonoras e espaciais. A exposição *Putting Fear In Its Place* (Chiado 8, 2008) apropriava-se do título da tese de doutoramento de Marta Moita (2002), focada na forma como o medo afecta a representação do espaço no hipocampo (uma região do cérebro importante para a formação de memórias episódicas), e de um saber popular alentejano que explicita que o medo existe enquanto algo-em-si ancorado a um espaço.

Enquanto desenvolvia as minhas infindáveis tentativas de me apropriar de um silêncio matérico, de alguma forma sob a influência de John Cage, na mesma sala, Marta Moita tentava solucionar um problema comportamental resultante de uma experiência desenvolvida no seu laboratório. Num modelo clássico de condicionamento, uma descarga eléctrica de baixa voltagem nos pés de um animal provoca-lhe desconforto, o que desencadeia a activação da amígdala (uma estrutura cerebral que regula o medo) e um

63 Segundo o ex-comando Coronel Matos Gomes, que analisou esta secção do filme, a acção foi montada para as câmaras.

consequente *freezing*, um comportamento em que o animal *congela* ao sinal de perigo. No seu laboratório⁶⁴, Marta Moita explorava o desencadear da mesma resposta através da observação da interacção de dois animais, ou seja, na transmissão de medo entre dois ratos.

Por estar naquele momento a trabalhar sobre uma correspondência entre medo e silêncio, sugeri que o silêncio poderia, tal como a electricidade, desencadear uma reacção de medo entre animais. Para fundamentar esta ideia Ana Pereira, uma estudante de doutoramento, montou uma experiência baseada na técnica de camuflagem sonora dos Comandos em Angola. Esta consistia em expor os ratos ao som pré-gravado de um outro rato em movimento, com períodos inseridos de silêncio. Após terem sido testados vários animais verificou-se que estes se imobilizavam, em *freezing*, durante estas pausas, demonstrando assim que o silêncio era lido pelos ratos como um sinal de perigo.

Depois, usando uma técnica de optogenética, de inactivação de neurónios através de luz, as investigadoras inactivaram a amígdala dos ratos durante os momentos de silêncio, constatando agora que os ratos com a amígdala desactivada não reagiam às pausas no som, tendo-se tornado insensíveis ao silêncio e ao perigo que deste poderia advir. Estes dados vieram assim comprovar que o silêncio poderia ser um veículo para o medo e para a sua transmissão social. Esta experiência culminou num artigo publicado na revista *Current Biology* (Pereira *et al.*, 2012: 627–628).

64 Behavioral Neuroscience Laboratory, Champalimaud Center for the Unknown, em Lisboa.



fig. 18

Turquoise Hexagonal Sun

Da luz vem-nos uma cor a que chamamos amarelo, da treva vem-nos outra a que chamamos azul.

J. W. Goethe, 1995: 92.

Segundo o crítico de arte Bernard Marcadé o desprendimento é a grande obra de Marcel Duchamp. Se inicialmente a sua energia se concentrava em libertar objectos dos seus vários níveis de significado, cedo alargou este processo às suas relações sociais, “familiares, e por final à própria arte”(Marcadé, 2013). Mas enquanto a arte se desprendia de sentido⁶⁵, o xadrez foi conquistando território.

Em 1920, após uma temporada de nove meses em Buenos Aires onde se dedicou exclusivamente ao lazer e ao xadrez, Marcel Duchamp manda construir em Nova Iorque um modelo reduzido de uma janela azul cujos vidros pediu para substituir por couro negro. *Fresh Widow*, o título desta janela opaca, como todas as peças de Duchamp, contém um jogo de palavras que tanto sugere uma *viúva alegre* como uma castração, pois em francês a guilhotina é carinhosamente conhecida como *a viúva*. A peça tinha aproximadamente o tamanho de um espelho de toucador e a proporção de um corpo de uma mulher. Segundo Duchamp, “a janela devia ser engraxada diariamente todas as manhãs para brilhar como vidros verdadeiros”(Cabanne, 1990: 101) É ao ver-se reflectido no negro desta janela que Duchamp tem a ideia de se desprender da sua sexualidade e identidade assinando pela primeira vez *Rose Sélavy*.

Quando em 1923 Duchamp e Sélavy retornam a Paris, já tinha sido tomada a decisão de deixar de fazer arte. A ideia era dedicar-se a tempo inteiro ao xadrez, a esta escola do silêncio como gostava de referir (Drot, 1979).

Nos anos que se seguiram ganhou algumas partidas e uma notariiedade que lhe valeu, em 1924, o título de campeão da Alta Normandia, permitindo-lhe representar o seu

65 “[Duchamp] é um homem que de alguma forma se deixou morrer durante a sua vida.” (Raynal, 1979).

país em várias Olimpíadas⁶⁶. O xadrez tornou-se a obsessão, que nunca demonstrara pela arte, algo que perturbou Lydie Sarazin-Lavassor, a sua primeira mulher que numa crise de ciúmes lhe colou as peças ao tabuleiro. Para Duchamp, o jogo era sobretudo um modo de estar e pensar. No tabuleiro, para além das relações entre as forças oponentes, via uma forma não verbal de comunicação onde cada sujeito se revelava enquanto padrão geométrico a descobrir e a enfrentar.

Duchamp reduz o mundo ao estritamente essencial, tal como Faulkner o herói de J. G. Ballard em *The Overloaded Man* (1967) que, esmagado pelo peso da vida quotidiana, desenvolve uma estratégia mental de sintetizar o mundo em formas geométricas. Faulkner e Duchamp desprendem-se metodicamente do significado das coisas, das pessoas e por final de si mesmos.

Em 1917, no mesmo ano em que Duchamp apresenta *Fountain*, o seu escandaloso urinol, em Nova Iorque, Almada Negreiros, em plena sintonia com a remota revolução suprematista publica em Lisboa a brochura futurista *K4, O Quadrado Azul*⁶⁷. Neste texto Almada, num delírio, evoca um vórtice electrificado de imagens resultantes da atracção explosiva entre um homem e uma mulher. Na velocidade de *K4*, o desejo autonomiza-se e concretiza-se numa pintura sensorial e imaterial de geometria e luz. Esta “máquina celibatária”⁶⁸, como certamente lhe chamaria Marcel Duchamp, convoca os sentidos ligando-os a figuras geométricas. Da tensão erótica entre as formas nasce em espasmos de luz o quadrado andrógeno, *alter ego* hermafrodita do autor, que do centro da narrativa emite uma transbordante energia azul semelhante à que “Wilhelm Reich observou emanar de casais a fazerem amor na praia ou que Nikola Tesla dizia irradiar em momentos de grande criatividade” (Makavejev *apud* Eros, 2005).

Na escala cromática de algumas culturas em África ou na Papua-Nova-Guiné, o negro é uma cambiante do azul, pela observação directa da lenta transformação do céu ao

66 Olimpíadas de xadrês de Haia (1928), Hamburgo (1930), Praga (1931) e Folkestone (1933).

67 No ano de 1917, impossibilitada de actuar na Europa chega a Lisboa a companhia *Ballets Russes*. Durante a sua estadia José de Almada Negreiros segue-os fervorosamente e vê a peça *Soleil de Nuit* de Larionov, que muito influenciou a sua posição enquanto artista de vanguarda e a ideia de uma arte total revolucionária. No mesmo ano defende o vanguardismo das actuações russas no artigo “Impressões dos Bailados Russos”, publicado na revista *Atlântida*.

68 “A máquina celibatária pode ser compreendida como uma estrutura icónica pessimista (a solidão e a morte) composta por dois modelos antagónicos (desejante e mecânico) produzindo intensas quantidades de prazer auto-erótico. Poderíamos hoje substituir o termo mecânico por semântico.” (Carrouges, 1954).

cair da noite. Tribos como os Himba na Namíbia, ou os Muhimba em Angola, não chegam mesmo a distinguir os tons, não tendo palavras que diferenciem as duas cores.

Na mesma ordem de ideias poder-se-ia dizer que são indissociáveis as telas negras de Ad Reinhardt e de Malevich; e as telas azul-*eléctrico* de Yves Klein e o quadrado azul de Almada, pois são ambos estados distintos da mesma matéria – um estado activo, com uma visível e reverberante energia de superfície e um estado de contenção, de potência em profundo repouso.

Em 1986, Philippe Van Snick começou a trabalhar com o azul celeste e o negro numa série de trabalhos fundados na alternância da noite e do dia. Ao mostrar, lado a lado, objectos semelhantes pintados com ambas as cores, o artista tentou representar dois blocos de tempo, ou seja, o mesmo objecto em dois momentos distintos.

Os *Yellow Movies*⁶⁹ de Tony Conrad (1972-73), uma série de ecrãs feitos em papel, a que chamou *filmes*, tal como as instalações de Philippe Van Snick, são um trabalho sobre o tempo e habitam uma zona de convergência entre o abstracto e o real. Tal como na pintura *WBNS (Windsor Blue Number Seventeen)* do malogrado expressionista Rabo Karabekian⁷⁰, Conrad usou uma emulsão amarela que se foi desvanecendo com a prolongada exposição à luz. Os *filmes amarelos* são um dispositivo de registo da lenta acção do tempo, um híbrido entre uma pintura monocromática em erosão e um filme de *longuísima* duração apresentado em tempo real. Estas peças estendem-se para além dos limites físicos do espectador e do tempo convencionado pelo cinema.

“É muito difícil fazer uma imagem pura, não contaminada, nada além de uma imagem, atingindo o ponto onde ela surge em toda a sua singularidade sem manter nada de pessoal, nem de racional, acedendo ao indefinido como a um estado celeste.” (Deleuze, 1992: 71).

No Verão de 2009, Tony Conrad veio a Lisboa para realizar uma série de *performances* centradas no seu trabalho musical. Após um concerto na Faculdade de Belas-Artes e uma visita ao jardim esotérico da quinta da Regaleira, houve um jantar de despedida com artistas onde se falou de som e dos seus filmes que não houvera oportunidade de ver. O grupo de artistas que o acompanhava, na sua maioria portugueses, desafiou-o a provar

69 Tony Conrad, *Yellow Movies*, filme de longa duração (50 anos), emulsão caseira e papel, 1973.

70 Artista ficcional criado por Kurt Vonnegut que pintou as suas telas abstractas com uma tinta sem durabilidade e que com o passar dos anos desaparecia (Vonnegut, 1988).

um prato típico, as pescadinhas-de-rabo-na-boca⁷¹. Quando a pescadinha chegou à mesa, Conrad ficou paralisado, entre o horror da visão do animal frito e a admiração pela perfeição geométrica do círculo desenhado pelo peixe a morder a sua própria cauda. A sensação foi de tal forma intensa que meteu o peixe intacto no bolso para o levar consigo de volta para os Estados Unidos. Estando Conrad vestido com o fato tradicional de turista americano, ou seja, de imaculado linho branco, a pescadinha frita a escorrer óleo, imprimiu no bolso do seu casaco a imagem nítida de um *ouroboros*.

No seu *Curso de Silêncio*, Maria Gabriela Llansol escreve que “um convívio apaixonado pode constituir um princípio de uma imagem” (Llansol, 2005: 30). Se juntarmos a esta frase a ideia de Maurice Lemaître de que um filme começa com a vontade do público de ir ao cinema (*Le film est déjà commencé?*, 1951) deduzo que uma imagem é, antes de tudo, um acto de vontade. Sendo assim, presumo que terá sido a vontade colectiva de ver os filmes de Conrad que levou à formação espontânea de uma imagem no bolso do artista e, estando a cozinha na génese de parte do seu trabalho, o grupo presenciou o princípio da criação de um novo filme.

71 Ou *marmotinhas-de-rabo-na-boca*, nome da receita nas regiões acima do Mondego.



fig. 20

Filme Lúcido

Stimulating the brain at 40 Hz, an endogenous frequency of oscillatory brain activity, can trigger lucid dreaming, a self-aware state of dreaming where the dreamer gains control over the ongoing dream plot. For this FILM session a 40Hz sound frequency, will be played continuously for those who fall into sleep.

Alexandre Estrela, *Filme Lúcido*, 2014⁷².

Agora, imagina que os teus olhos estão fechados e que estás a projectar a imagem no interior das tuas pálpebras.

David Wharry, *Phaeton*, 1978⁷³.

Em 1912, Marcel Duchamp enfrenta a sua fobia de voar e visita um salão de aeronáutica. Entusiasmado com a exposição perguntou aos dois artistas que o acompanhavam, Fernand Léger e Constantin Brancusi, se conseguiam conceber um objecto artístico que superasse a hélice de um avião (Duchamp, 1989: 160). No ano seguinte ainda sob o impacto da visita, Duchamp instala no seu *atelier* uma roda de bicicleta sobre um banco de madeira, com intenção de estudar a circularidade do seu movimento.

A roda, que Duchamp fazia girar compulsivamente, emitia reflexos que lhe transmitiam a mesma calma que o movimento de chamas de um fogo. Para Marcel Duchamp a roda passara a ser uma lareira, uma transferência de sentido que abriu caminho para a criação do seu primeiro *ready-made*.

Este objecto cinético está ainda na génese de um novo filão no seu trabalho, um tipo de arte para além da retina, directamente ligado ao que ele chamava *matéria cinzenta* ou seja ao cérebro e aos mecanismos de percepção.

72 Apresentado no projecto de Matthew Copeland *The Exhibition of a Film*, no Cinema Ideal em Lisboa, em 2014, e no Centro Georges Pompidou em Paris, em 2015.

73 Filme de 16 mm, p/b, som, 7' 25".

Olhar para uma fogueira produz um estado de entorpecimento, um *sonhar-acordado* e uma divagação propícia à imaginação, que faz tradicionalmente das lareiras o local de narração e escuta de grandes ficções. O batimento da luz do fogo e o movimento das sombras estimulam o cérebro fazendo-o produzir uma oscilação endógena de nome *ondas alfa*. O aparecimento destas ondas deve-se essencialmente a um bloqueio da visão, no entanto a alternância de sombra e luz produz um eficaz motor para o seu aparecimento.

Parafraseando Kenneth Anger a mais antiga máquina de ondas alfa é uma fogueira (Anger, 2008). Duchamp com a sua roda da bicicleta encontrara uma máquina de estimulação perceptiva que lhe produzia um bem-estar hipnótico. O primeiro *ready-made*, que Duchamp levou algum tempo a assinar, era na sua génese um objecto terapêutico, que o artista via “com um potencial comercial” (Girst, 2014: 162). Nos anos seguintes aperfeiçoou a sua eficácia perceptiva criando os seus *rotoreliefs*, base de um *cinema anémico* que o artista tentou vender num *stand* da feira de inventores Lépine em 1935⁷⁴.

Em 1958, Brion Gysin, numa viagem de autocarro para Marselha, tem uma inexplicável alucinação. Era um fim de tarde e a luz do sol rasante fê-lo fechar os olhos, o ritmo cadenciado das árvores que ladeavam a recta da estrada produziam nas suas pálpebras *flashes* cadenciados de luz e sombra. Este efeito estroboscópico provocou-lhe “um transbordante jorro de intensas cores brilhantes”, “um caleidoscópio multidimensional a girar pelo espaço” que catapultou o poeta “para fora do tempo, para um mundo infinito” (Gysin, 1958).

Quando, de volta aos Estados Unidos, Gysin descreve este acontecimento a William Burroughs este estava acompanhado de Jimmy Summerville, um estudante de física que, por coincidência, andava a investigar o efeito de luzes estroboscópicas. Juntos, têm a ideia de colaborar na criação de uma máquina portátil com a capacidade de sintetizar a experiência que tivera na sua viagem. Com esta máquina, baptizada de *dreamachine*, Gysin queria alcançar a total dissolução do objecto de arte, em particular do *ready-made*, o *produto* industrial de Marcel Duchamp, “transformando-o numa panóplia de estímulos perceptivos luminosos, que operam numa transformação subjectiva” (Joseph, 2008: 307).

74 “(...) toda a latoaria do Concurso Lépine que, sem nunca inovar e por simples combinação de estereótipos técnicos, concebe objectos de uma função extraordinariamente específica e perfeitamente inútil.” (Baudrillard, 1968: 288). Em 1964, Francis Lefebure vence com o seu *Cerebroscope* a medalha de ouro no salão Lépine. Tratava-se de um aparelho terapêutico de activação fósfénica que concebera a partir das observações feitas num *Gyroscope* – uma roda de bicicleta com pequenos espelhos de papel de alumínio presos aos raios, montada num banco.

A *dreamachine* tinha um mecanismo muito simples que consistia num cilindro de cartão com aberturas cortadas segundo um padrão geométrico preciso que Gysin desenhara a partir de padrões islâmicos. Este tubo era colocado num gira-discos a rodar a uma velocidade de 78 rotações por minuto, com uma lâmpada de 100 W suspensa no seu interior.

Quando em rotação, a luz atravessa os buracos a uma frequência constante entre os 8 e 15 Hz, uma amplitude que corresponde às oscilações eléctricas alfa presentes no cérebro, no lobo occipital, quando se bloqueia a visão. O sujeito, de pálpebras fechadas, recebe a luz estroboscópica vinda da máquina, um *flicker* propício a uma viciante actividade fosfénica, não sendo por isso aconselhável uma prolongada exposição.

No filme *Ulisses* (1982), Werner Nekes transforma um *zoetrope* numa *dreamachine*. Coloca uma lâmpada eléctrica dentro do aparelho em rotação e usa o efeito de luz estroboscópica sobre os olhos fechados da personagem principal. A luz sai das frinchas do *zoetrope*, deixando este de ser um dispositivo de reprodução de movimento para passar a ser um projector de luz.

Em 2009, Werner Nekes passou por Lisboa para apresentar o seu filme *Diwan* (1973) no Oporto⁷⁵. Na véspera, enquanto esperávamos pelo jantar, Nekes desenhou sobre a mesa o poema quadrangular acróstico *Sator Arepo*. Depois da leitura circular do quadrado, que para mim foi uma revelação, falou-se da mecânica do projector de película e dos princípios perceptivos inerentes à projecção do filme, algo que era urgente e necessário saber pois seria eu o inexperiente projeccionista da sua obra.

Para este académico do pré-cinema, a base de toda magia ilusória do filme é o *negro* gerado por um pequeno obturador rotativo montado entre a lâmpada e a lente. O movimento em guilhotina do obturador corta o fluxo contínuo das imagens projectadas com uma sombra intermitente que “reduz para metade a duração da luz projectada por [cada] imagem” (Joseph, 2008: 284). Esta *entre-imagem* negra subliminar tem a tripla função de proteger o filme do calor da lâmpada, de criar uma continuidade orgânica camuflando a linha de separação existente entre duas imagens, e, por final, de inserir uma pausa, um espaço subjectivo a preencher pela mente do observador.

Numa projecção de filme análogica são tantos os *frames* de negro como os de luz, no entanto é a imagem que prevalece pois o cérebro assim o quer. Este completa o vazio

75 O Oporto é um espaço dedicado à apresentação de *filme de arte*, sediado num antigo sindicato da marinha mercante em Lisboa. Sobre a sessão de Werner Nekes, em 2009, consultar www.oportolisboa.blogspot.pt/2009/03/oporto-apresenta-13.html.

deixado pelo obturador interpolando a imagem anterior com a que se sucede. Ver um filme é em si um acto participativo e subjectivo onde é tanto aquilo que se vê como aquilo que se antevê.

Depois da apresentação de *Diwan*, que retenho na memória como um pesadelo⁷⁶, as sessões de projecção em película passaram a ser regulares. Após várias sessões constatei que estas eram distintas das sessões em que se usava um projector de vídeo. Apesar da agressividade da maior parte das peças, as sessões de 16 mm no Oporto passaram a ser mais relaxantes do que as mesmas feitas em vídeo.

Jimmy Sommerville afirmara, aquando da construção da *dreamachine*, que o *flicker* do obturador poderia ter um papel activo na experiência cinemática. Seria o projector analógico capaz de activar, por si, a produção de ondas alfa?

Para testar esta hipótese contactei Maria Ribeiro do Laboratório de Neurociências da Visão (I.B.I.L.I., F.M.U.C.), em Coimbra. Montámos no Oporto, uma experiência-piloto para testar se a presença dos *negros subliminares* provenientes de um projector analógico seria suficiente para activar a produção de ondas alfa.

Ribeiro trouxe um aparelho de electroencefalografia (EEG) ao qual foram ligadas quatro pessoas, dois artistas e dois cientistas⁷⁷, que foram expostas a dois estímulos: o primeiro vindo de um projector de filme 16mm utilizado nas sessões do Oporto, um Eiki EX 3500, ligado sem película com o obturador em funcionamento; o segundo dado por um projector de *slides* de médio-formato, Kindermann, Diafocus 66T, a projectar uma luz contínua.

Após a análise dos resultados verificou-se que face aos mesmos estímulos cada indivíduo mostrou um padrão diferente de ondas alfa, tornando-se a experiência inconclusiva. No entanto, no meu caso, produzi uma maior intensidade de ondas alfa durante a visualização da luz projectada pela máquina de filme em comparação com a luz debitada pelo projector de *slides*. Apesar de não se confirmar cientificamente que o projector analógico de filme se possa comportar como uma *dreamachine*, a minha experiência subjectiva enquanto espectador coincidiu com a minha hipótese, continuando assim inabalável a minha convicção e intuição iniciais.

76 O projector que arranjei era uma peça de museu. Quando Nekes o viu mencionou que desde os anos sessenta não via nada tão mau. Felizmente estavam na audiência dois grandes especialistas de filme de 16 mm, o artista Xavier Quérel e o animador Abi Feijó, que compensaram o desafinado projector com a ponta dos dedos.

77 Marta Moita, Natxo Checa, Scott Rennie e eu próprio.

Dadas as condições sub-ótimas em que a experiência foi realizada seria interessante repeti-la com um maior controlo dos estímulos utilizados e maior número de participantes para podermos determinar como a experiência cinematográfica afecta o indivíduo, para melhor compreendermos a origem deste fenómeno e como este varia de pessoa para pessoa dependendo dos factores neurofisiológicos.

Também em 1968, Robert Irwin e James Turrell se depararam com as mesmas dificuldades no desfasamento entre as suas intuições e o resultado das experiências de privação sensorial que realizaram na UCLA, no âmbito do E.A.T., tendo concluído: “Podemos considerar que este estudo foi feito em condições de um design experimental precário e não aceitamos que os parâmetros sensoriais [dos sujeitos] não tenham sofrido alterações depois da privação.” (Tuchman, 1971: 132).

A ciência não consegue lidar com fenómenos individuais. Para satisfazer J. Turrell e R. Irwin seria necessário um outro método, uma outra matemática, uma outra lógica, algo que desse sentido às suas intuições. Apesar de até agora se comprovar infrutífero o método científico para validar ideias e resultados artísticos foi a ciência que, neste caso, proporcionou a estes artistas, como a Cage, o que este último definiu como o encontro com o estranho e divino (Cage, 1968 :103). A entrada na câmara anecóica foi, na sua essência, um ritual que os encaminhou na descoberta de algo subjectivo e essencial.

Todos os rituais são válidos para iniciar o artista nesta ressonância fora do domínio da linguagem, nesta frequência elementar que está na base de uma imagem pura ou de um som inaudito, que se pressente como “um nódulo ou um aglomerado irradiante (...) onde as ideias se precipitam” (Pound, 1914: 469-470).

Sinopses

Os títulos das peças que se seguem realizadas entre 1998 e 2015 intitulam os capítulos precedente. O processo de escrita seguiu o mesmo método associativo, não-linear e formal que emprego ao fazer uma peça. Comecei por juntar histórias independentes que partilhavam coincidências ou uma energia particular. Estes segmentos narrativos convocaram inesperadamente a memória de peças que, reciprocamente, reestruturaram a sua progressão.

The Nails' Feedback, 1998

Projectção vídeo mono canal, DVD (NTSC), 2 pregos, *loop*.

Dimensões variáveis.

A peça explora o efeito de *feedback* em vídeo obtido pela filmagem e projecção simultânea de uma parede branca. Quando a imagem obtida é novamente projectada sobre a parede, surge uma regressão infinita, um sistema fechado que representa a sobreposição de planos infinitos sobre o mesmo plano. Neste caso, os dois pregos na área de projecção criam um efeito perceptivo de fumo negro, que surge do ponto onde os pregos penetram a parede.

Friends of The Broken Kilometer, 2003

Carta enviada à Dia Art Foundation pela associação *Friends of The Broken Kilometer*, Nova Iorque. Reproduzida na versão original na p. 13, deste trabalho.

A quem possa interessar,

Visitar o *The Broken Kilometer* costumava ser uma experiência sublime e esmagadora.

O estado estático das barras polidas induzia-nos numa experiência quase extática de um espaço absoluto, como se o tempo se evaporasse.

Ultimamente, notámos que este efeito de suspensão foi quebrado. As barras sempre-polidas estão a perder o seu brilho, destruindo a aura da peça.

Dado que esta peça é um dos marcos de Nova Iorque e também uma relíquia da história de arte contemporânea, pedimo-vos que devolvam à peça o seu brilho original e a sua atmosfera eterna.

Com os melhores cumprimentos,
Friends of The Broken Kilometer.

Diferença de Potencial, 2000

Jarra de vidro 55 × 10 cm, esferas de aço 1.5 cm, projecção vídeo.

Dimensões variáveis.

No interior de uma jarra de vidro que contém esferas de aço foi plantado um tubo de cobre com 1.82 m. A jarra, com 55 cm de altura, tem um design modelar que ecoa a *Coluna Infinita* de Brancusi. As esferas imersas em coca-cola mantêm os metais num estado inoxidado. Sobre esta escultura é projectado um sinal de vídeo em azul *chroma*. Mais tarde veio-se a saber que o objecto tinha as condições para ser uma bateria, com um potencial energético gerado pelos seus componentes.

Lazy Eye, 1998

Vídeo instalação, duas formas redondas de 50 cm de diâmetro,
vídeo NTSC, DV transferido para DVD, 2' 20", *loop*.

Lazy Eye é baseado nos movimentos sacádicos do olho. Para cada objecto, estes movimentos repetem-se num padrão constante. À medida que os objectos se tornam familiares, o padrão perde complexidade, reduzindo-se a um procedimento de reconhecimento rápido e eficaz. Em *Lazy Eye* são projectadas lado a lado, sobre duas formas tridimensionais fixas na parede, duas imagens do mesmo detector de fumo, uma representação estereoscópica do processo de visão. Dois pontos de laser desenharam um esquema de reconhecimento sacádico do objecto. Um dos pontos de laser apresenta um retardamento em relação ao outro, o olho preguiçoso, acabando o reconhecimento com um ligeiro atraso.

Longing for darkness, 2014

Vídeo instalação, vídeo NTSC, cor, 12', *loop*. Mesa com tampo de vidro 4:3, colunas Genelec 8020.

Música: Alexandre Estrela, interpretada por Sei Miguel e Fala Mariam.

Após ter filmado, na Bretanha, uma maquete reduzida do monumento neolítico de Carnac, tornou-se claro que as intermináveis filas de menires que se dirigem para o mar, são uma forma de notação musical. Esta “pauta” de uma escala sobre-humana seria semelhante à paisagem que os povos aborígenes australianos representam através de canções. Pedi aos músicos Sei Miguel e Fala Mariam para que com os seus sopros seguissem a progressão do vídeo. O resultado foi um som profundo que se encaixa no título *Longing for Darkness*, o nome de um filme perdido do fotógrafo Peter Beard.

O Som no Ar, 2010

Projecção vídeo, ecrã em *plexiglas*, papel, p/b, som mono.

Projecção: 104 × 141 × 24 cm.

O Som no Ar é uma tentativa abstracta de visionamento do sonar emitido por morcegos. Um vídeo acompanha o som de eco-localização dos quirópteros, representando-o através de uma rede de cabos metálicos, um desenho irregular que mapeia a superfície acrílica do ecrã, reflectindo-se no resto do espaço. O ecrã de acrílico contém uma folha de papel que retém as linhas do vídeo, como um rastro ou memória do mapeamento.

Um Homem Entre Quatro Paredes, 2008

Projecção vídeo mono canal, cor, som mono, *loop*.

Dimensões da sala: 855 × 517 cm.

A tatuagem de cinco pontos nas costas da mão é uma marca comum entre os presidiários portugueses e simboliza um homem entre quatro paredes. Nesta representação sintética do espaço, o prisioneiro, assinalado pelo ponto central, é enquadrado por quatro pontos

iguais, que representam as quatro paredes de uma cela. Tal como na ilusão óptica do triângulo de Kanizsa, o desenho das quatro paredes é invisível, sugerido apenas pela presença dos outros quatro pontos/cantos. Em *Um Homem Entre Quatro Paredes*, uma imagem ampliada desta tatuagem é projectada numa parede. Os quatro pontos exteriores da tatuagem encaixam-se nos quatro cantos da sala, cujas paredes fecham fisicamente a ilusão óptica. No vídeo, a imagem emerge de um aparente ponto de fuga, expandindo-se sobre a superfície do ecrã. Quando os pontos tocam os cantos da sala, ouve-se um forte som de impacto que se torna progressivamente mais forte e violento. No auge da animação, o prisioneiro transforma-se no ponto de fuga de um espaço geométrico virtual. Quando este momento é atingido, o som torna-se contínuo, criando uma ressonância que ameaça a estrutura do edifício.

Deserto Acéfalo, 2009

Impressão tipográfica e projecção vídeo mono canal, cor, som estéreo, *loop*, 40 × 60 cm.

Música: Paul de Jong

A impressão *Acéfalo* (referência à publicação *Acephale* de George Bataille e André Masson, de 1936) reproduz uma imagem manipulada de um dos famosos *Marlboro Man* de Richard Prince, onde se vê um cavaleiro a descer uma duna num cavalo sem cabeça. Sobre esta impressão é projectado o vídeo *Sound Escape* (2003), um *travelling* panorâmico arrastado de uma paisagem deserta, em *loop*, criando a desorientadora sensação de que o cavalo decapitado se move na paisagem.

Ad Nauseam, 2011

Escultura em ferro (2 elementos), som.

216,9 cm × 50 × 70,6 cm (total).

A imagem de um relógio digital Timex (ao qual foram retirados os dígitos) é projectada obliquamente sobre uma escultura em chapa de ferro, assente no chão. No vídeo, a imagem oscila acompanhando um som lento e pesado. O objecto/ecrã é composto por dois

módulos, separados por uma estreita fenda vertical. A fenda introduz na imagem uma linha divergente do eixo de rotação do relógio. Esta linha de luz que passa através dela cria, num segundo plano, um movimento vertical, contrário ao movimento horizontal do relógio. O desdobramento da imagem e a sua inclinação, bem como o som arrastado e mole que a acompanha, promovem uma desorientação espaço-temporal, um conflito que, ao limite, provoca um profundo enjoo.

The Dark Stands Still, 2005

Projectão vídeo mono canal, DVD PAL, imagem *still* em *loop*,
s/ som.

A imagem de vídeo mostra uma câmara ao alto, apoiada na sua própria lente. A câmara mostra no seu ecrã LCD aquilo que está supostamente a ser gravado – uma imagem negra. A ausência de luz anula os referentes temporais, tornando irrelevante a apresentação de um vídeo com mais do que um *still*.

Intermission, 2006

Projectão de vídeo mono canal, filme de 35 mm transferido para
DVD, s/ som, *loop*. Dimensões variáveis.

No livro *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), Arthur C. Clarke descreveu o monólito como tendo as mesmas dimensões que um ecrã de cinema. Na sua adaptação cinematográfica (1968), Kubrick cria dois momentos durante os quais o ecrã aparece a negro: o início e o intervalo. Desta forma, o realizador realça a ideia de que o monólito se encontra entre os espectadores, incorporado no próprio ecrã. *Intermission* é uma peça de vídeo a negro, composta através da apropriação desses dois momentos do filme. Aquilo que parece ser uma imagem plana a negro é, na realidade, a presença concreta e iluminante do monólito.

Stargate, 2002

Projecção de vídeo mono canal, Mini-DV Cam transferida para
DVD (NTSC), som estéreo, 3' 50". 400 × 300 cm.

Um objecto não identificado flutua no espaço. Pela sua forma e tamanho podemos assumir tratar-se de um pesado portão circular de um filme de ficção científica de série B. Na verdade, o objecto não é mais que a tampa da lente de uma câmara de vídeo Sony PD 100. Em *Stargate*, vemos a lenta acoplagem deste enigmático objecto ao ecrã.

I to Infinity, 2006

Projecção de vídeo mono canal, DVD (PAL), cor, s/ som, *loop*.
400 × 300 cm.

Em *I to Infinity*, uma câmara de vídeo é vista a partir de uma perspectiva cubista. A ocupar a totalidade do ecrã vemos planificadas todas as faces do aparelho que se re-estruturam em torno da objectiva. Do interior deste centro gravítico surge um encadeado de lentes infinito, num movimento perpétuo de aproximação.

Viagem ao Meio, 2010

Filme de 16 mm, cor, 60'; vídeo PAL, cor, som estéreo, 120'.

Viagem ao Meio apresenta simultaneamente dois percursos até ao centro do vulcão das Sete Cidades, nos Açores. O primeiro é dado por um filme sem câmara criado através do acto de desenrolar uma bobine de seiscentos metros de película virgem de 16 mm, desde a entrada do túnel até ao centro. O filme foi sobre-exposto pela luz do dia à entrada do túnel, captando cada vez menos luz à medida que se penetrava o vulcão. O resultado é um filme de uma hora que mostra uma progressão desde o “preto matérico”, obtido através do contacto do filme com o chão do túnel e a sua acção abrasiva, até ao branco imaculado, uma vez que ausência de luz no centro do túnel deixou o filme virgem.

A segunda jornada de *Viagem ao Meio* é um vídeo de duas horas que regista a travessia integral do túnel na primeira pessoa, complementar ao filme: o vídeo é mais lumi-

noso à entrada do túnel e torna-se mais escuro à medida que se aproxima do centro. Uma pequena luz flutuante pode ver-se na imagem durante a maior parte do tempo. É a luz ao fundo do túnel, a promessa de uma saída.

Em *Viagem ao Meio*, as duas projecções são sobrepostas num mesmo ecrã. O filme confere uma métrica ao vídeo já que, quando os seiscentos metros de bobine chegam ao fim, nos encontramos no centro do túnel do vulcão; por outro lado, o vídeo fornece um ponto de fuga à experiência de luz estruturalista do filme. O vídeo regista o túnel em todo o seu comprimento, mas o filme vai apenas até ao meio. Chegados ao centro do túnel, a bobine é invertida e o filme é reproduzido em sentido inverso, conferindo à peça uma estrutura simétrica. Tanto o vídeo como o filme terminam em simultâneo, mas em lados opostos do túnel.

O som da peça foi gravado à entrada do túnel, captando não só o processo de fabricação do filme, mas principalmente a extraordinária improvisação “tocada” por uma válvula de esgoto. *Viagem ao Meio* é, não só uma expedição ao centro, mas também um cruzamento profano entre meios.

Sem Sol, 1999

Projecção de vídeo mono canal, DVD (PAL), cor, som, 12’.

Dimensões variáveis.

A peça de vídeo *Sem Sol* parte do duplo sentido da palavra “sol” que, em português, tanto pode referir-se à nota musical como ao astro. A imagem de um simulacro do Sol move-se no ecrã, acompanhada por um tema da banda de música electrónica L@n. Todas as notas sol foram retiradas da banda sonora, operação que ditou a montagem das imagens. Cada vez que se verifica uma lacuna sonora causada pela ausência da nota ocorre em simultâneo uma omissão da imagem, criada pela inclusão de fotogramas a negro no vídeo. Como é indicado no título da peça, as lacunas sonoras enfatizam a ausência da imagem, e vice-versa.

Once You Had the First Luxuriant Taste of Nothing,

Nothing Else Will Do, 2003

Marcador s/ papel, 48 × 68 cm

Uma vez tido o gosto luxuriante do nada, nada mais servirá.

Pockets of Silence, 2015

Instalação vídeo. Dimensões variáveis.

Peça em desenvolvimento para a exposição *Pockets of Silence* para o Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, em Dezembro de 2015.

Num dos capítulos do documentário *Africa Addio* vemos as mal-preparadas tropas portuguesas na guerra de Angola, no início dos anos 60. Quando se apercebem que a sua presença ecoa na selva, criando bolsas de silêncio, inventam uma técnica que utiliza sons pré-gravados para acordar a selva e permanecerem camuflados.

Pockets of Silence nasce no cruzamento desta história com a investigação da transmissão social do medo em ratos através do silêncio, realizada no laboratório de Marta Moita.

Em *Pockets of Silence* a vista de uma praia do Sudoeste asiático é projectada sobre um plano que intersecta uma esfera oca. O interior da esfera cria um ponto negro no ecrã que mimetiza a pupila de um olho em movimento frenético. O som penetrante das cigarras na ilha de Koh Libong é reflectido no ecrã e absorvido pela calote da esfera.

Turquoise Hexagonal Sun, 1999

Proiecção vídeo mono canal, DVD (PAL), *loop*.

Dimensões variáveis.

O vídeo mostra uma imagem fixa de um gradiente de cor que sugere uma paisagem solar. Debaixo desta move-se diagonalmente uma bolha que percorre a imagem, deformando-a à sua passagem. Este corpo move-se nostalgicamente ao compasso do tema *Turquoise*

Hexagon Sun, da banda Boards of Canada, fixando a memória abstracta e geométrica do dia em que imagem foi criada (20/08/1996).

Filme Lúcido, 2014

Reproduzido na versão original na p. 95, deste trabalho.

A estimulação do cérebro com 40 Hz, uma frequência endógena da actividade cerebral oscilatória, pode provocar sonhos-lúcidos, um estado de sonho auto-consciente onde o sujeito ganha controlo sobre o sonho. Para esta sessão de FILME uma frequência de som de 40 Hz será emitida em contínuo para aqueles que se deixem dormir.

Destruiremos este Programa

.....
 I

 2.
 «.»,
 ;

 ; «.»
 ,
 — .

 ,

 «.»;

 : ,
 ! 3

-
- 1 Porque esta questão não se põe apenas a respeito da poesia, mas também a respeito do homem; o melhor, no entanto, será pô-la a respeito de tudo. Cf. H. Emerenciano, *A Importância da Vida*, I, 5.
- 2 A sua função não é apresentar certezas, porque as certezas constituem um obstáculo à progressão do conhecimento, sendo este, como é, o único gar ante de um dia se poder vir a atingir a certeza.
- 3 Assim é, com efeito, Op. cit., II, 37.

Destruiremos este Programa⁷⁸

Comemos em silêncio. O meu anfitrião não se sentia obrigado a conversar enquanto comia, atitude que muito apreciei. (...) os seus relatos e as suas confidências eram na realidade, entrecortados por longos silêncios, e eu tinha também tomado a palavra, por várias vezes; tinha-lhe contado, por alto, a minha vida até àquele dia, mas não vale a pena reproduzir aqui o que disse, e quanto aos silêncios, como contá-los utilizando palavras? Só a poesia poderia fazê-lo.

René Daumal, 1992: 34.

Em Março de 2014, fui convidado pela revista *Marte*, uma revista editada pelos alunos da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, para participar numa conferência no Museu Nacional de Arte Contemporânea (Museu do Chiado) sobre a ideia de processo na arte.

Sendo o edifício do Museu contíguo ao da Escola de Belas-Artes, era para mim difícil dissociar a minha actividade de artista da de professor. Antes da conferência marcou-se um jantar para que o painel se conhecesse. A refeição foi pautada por longos silêncios, que se tornaram um claro sinal da divergência de opiniões. Para quem não faz arte é difícil conceber um ensino universitário que não se centre numa metodologia científica.

Ora, segundo Henry Flynt, o esquecido pai da arte conceptual, “a justificação mais doentia que um artista pode dar da sua profissão é dizer que é de alguma forma científica.” (Flynt, 1975: 63). O texto que passo a citar nasceu dos silêncios e do mal estar deste jantar e foca-se na minha prática artística, na transmissão da deriva e daquilo que intuo ser arte, algo que a ciência ainda não consegue mapear e que Terence McKenna define como a “derradeira forma de se ser incompreensível para as máquinas.” (McKenna, 1999).

A linguagem é uma legislação, a língua é o seu código (...). Se chamamos à liberdade, não somente a potência de se subtrair ao poder, mas também e sobretudo a de não lhe submeter ninguém, não pode então haver liberdade senão fora da linguagem. (Barthes, 2004: 12, 15).

⁷⁸ Conferência proferida a propósito do lançamento da revista *Marte* n.º 5, Museu do Chiado, no colóquio “Processos da Arte”, Lisboa, Março 2014.

Há dezanove anos tive a oportunidade de assistir, numa pequena sala do De Appel, em Amsterdão, a uma conferência de Marina Abramović. Na altura admirava Abramović pelas performances realizadas com o seu companheiro Ulay, um trabalho duro e de resistência física. Nesta apresentação, feita para um número muito reduzido de pessoas, a artista propunha-se falar de metodologia artística, mostrando vídeos e invocando experiências recolhidas ao longo das suas viagens.

Começou assim por relatar uma viagem que fizera ao Tibete, com o intuito de ver o treino intenso dos monges para a realização de famosas acrobacias. Durante dez dias, numa aldeia perdida nos Himalaias, acompanhou a preparação de um monge e do seu aprendiz para um festival que se avizinhava. Durante horas consecutivas seguiu escrupulosamente os gestos do par, por sinal pouco atlético.

O treino consistia em longas pausas entrecortadas por um pequeno passo dado à frente e outro atrás, ao som repetitivo e minimal de instrumentos de percussão. À medida que os dias foram passando, a monotonia e a banalidade da preparação foi crescendo, levando-a a pensar que estava a perder o seu tempo e que se tinha enganado na aldeia.

A festa durou do nascer ao pôr-do-sol. Com os primeiros raios, o monge e o seu discípulo, sentados no centro da aldeia, contrariaram a gravidade dando um salto mortal duplo e encarpado. Depois, seguiram-se uma série de acrobacias prodigiosas que a artista foi incapaz de descrever. O conhecimento tinha-se de alguma forma transmitido na sucessão de silêncios e repetição dos gestos. Foi nesta repetição de “banalidades íntimas” (Jorn, 1941: 33), que Abramović viu o mestre sincronizar-se com o aprendiz, elevando o par a um estado de potência capaz de grandes feitos.

Há uns anos, numa conferência de imprensa, perguntaram ao Dalai Lama se poderia fazer uma demonstração do seu poder. Este, estando no topo de umas escadas levantou o manto e, com um sorriso, esvaziou a bexiga. Quando o líquido tocou o último degrau, o fluxo inverteu o sentido e, contrariando a gravidade, regressou ao corpo do décimo quarto Dalai Lama.

Apesar de acreditar piamente neste acto prodigioso sentir-me ia bem mais confortável se houvesse uma imagem, um registo em vídeo, para poder comprová-lo. A falta de um documento factual lança a história para o domínio do impossível descreditando-me enquanto narrador.

Este desconforto é semelhante ao que tenho sentido nos últimos anos, ao narrar o

vídeo que presenciei na segunda parte da conferência de Abramović. Um vídeo que nunca mais vi e que fui incansavelmente descrevendo, na esperança de um dia o rever. Agora, passados dezoito anos, o vídeo volta a estar disponível *online*, com a mesma intensidade, força e poder emancipadores.

Este vídeo foi transmitido em directo e intersectado por uma amiga da artista antes da emissão ser cortada. A acção desenrola-se em 1979, no Madison Square Garden, em Nova Iorque, durante a primeira visita do Papa João Paulo II aos Estados Unidos. Após ter recebido dos representantes da Juventude Católica Americana, uma *t-shirt* e um par de *jeans*, simbolizando um estilo de vida, o Papa sorri dirigindo-se a uma multidão de fiéis...⁷⁹

Marina Abramović limitou-se a mostrar o vídeo, abstendo-se de o comentar ou interpretar... No entanto, parece-me claro que, no contexto da sua apresentação, o Papa fez uma performance.

Roland Barthes afirma que a liberdade só pode existir fora do poder legislador da linguagem. O experiente actor-amador Karol Józef Wojtyła, toma pleno controlo da acção, e ciente da sua potência, profere um discurso pré-linguístico, de estranhas vocalizações e longos silêncios, libertando assim uma energia subversiva que canaliza, convocando espectadores, fiéis e não-fiéis, para uma cruzada libertária, um apelo à revolta e à emancipação, no centro de todo o protocolo e de todas as restrições e convenções sociais.

Nas várias línguas, o uso de reticências tem um denominador comum, representa uma omissão; mas a sua aplicação pode ter cambiantes de cultura para cultura. Em inglês, (*ellipsis*) pode ser usada como uma marca humorística. Em português (reticências) e em francês (*points de suspension*) aplica-se a algo inacabado ou que poderia ser dito, mas não o é. Em polaco (*wielokropek*), a língua materna do Papa, os múltiplos pontos definem uma pausa. Céline, um prolífico utilizador de reticências, vê-as como guias que encaminham na leitura. Para este escritor são uma marca de estilo, subjectiva e artística que, tal como no Pontilhismo, tentam de uma forma sintética representar a imaterialidade do real.

Alberto Pimenta, no seu poema *Discurso Preliminar* (1971) constrói o texto com reticências. Neste discurso primordial, as reticências guiam-nos ao essencial e poético. Algo do

79 Cf. *WE SHALL DESTROY THIS PROGRAM* [registo vídeo], Nova Iorque, 1979. Vídeo analógico transferido para digital, 7' 56". Recuperado em Agosto de 2015 de www.youtube.com/watch?v=3r-hnjwUBLk.

domínio do indizível, que se pode traduzir como uma respiração, um ritmo que Pimenta posteriormente completa nas notas-de-rodapé.

Numa tentativa falhada de traduzir o discurso proferido pelo Papa, usei as reticências para unir as vocalizações. Os pontos guiaram-me na perplexidade da performance, desenhando assim um vector que acompanha a passagem do humor ao terror. As reticências também representam a potência e contenção energética acumulada ao longo da acção. São elas, que no texto abrem clareiras, ou melhor corporizam o espaço de liberdade fora da linguagem, evocado por Roland Barthes (1977).

Para finalizar, penso que num momento em que as escolas de arte, nomeadamente a Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, estão invadidas por uma linguagem que não dominam, imposta por um ensino universitário, é da máxima importância abrir clareiras, espaços que estejam fora do controlo da linguagem. É urgente voltar a ter um ensino artístico dado por artistas com uma prática reconhecida e que acreditem no domínio poético da forma. É necessário haver uma escola onde se dá importância e força às reticências, às pausas e, sobretudo, à transmissão do cientificamente inqualificável e do textualmente intraduzível.

Para isso, defendo o retorno dos artistas às escolas para que nelas possam de novo montar os seus *ateliers*, pois só na partilha de espaço e de experiências, no treino conjunto de pequenos passos para a frente e de pequenos passos para trás, se conduz um artista (aluno e mestre) à realização de uma obra de arte.

Alinho-me assim com a posição do Papa na destruição do actual programa, contra um tipo de escola onde o conhecimento se erige na construção de um fosso hierárquico entre aluno e professor e que tem como vocabulário palavras como *investigação* e *comunicação*. E tal como o fez Marina Abramović, deixo aqui um filme de um artista filipino⁸⁰ que me recuso a comentar...

80 Cf. DEOCAMPO, Nick, "The Spider Actionist", in *Oliver* [registo vídeo], Manila, 1983. Filme transferido para digital, 6' 04". Recuperado em Agosto de 2015 de www.youtube.com/watch?v=ifSfin5_dXM.

Lista de referências

- ACQUAVIVA, Frédéric, “Wolman a descoberto”, in *Je Suis Immortel et Vivant*, catálogo, Porto: Serralves, 2011.
- ALMADA NEGREIROS, José, [1917], *K4, O Quadrado Azul*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- ALMADA NEGREIROS, José, [1935], “Os Artistas Raridades de Excepção e Outras Palavras Alto e Bom Som”, in *Manifestos e Conferências*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- ANGER, Kenneth, in SHEEHAN, Nik, *FlicKeR*, registo vídeo, Toronto: Makin' Movies inc./ National Film Board of Canada, 2008. DVD, 51' 37".
- ANTHONY, Richard, “Donne Moi Ma Chance”, registo sonoro, in *Richard Anthony*, França: Columbia, 1963, LP, 2'30".
- ARNHEIM, Rudolf, [1954], *Arte & Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*, São Paulo: Livraria Pioneira, 1994.
- ARNHEIM, Rudolf, [1982], *O Poder do Centro*, Lisboa: Edições 70, 2002.
- BALLARD, J. G., [1967], “The Overloaded Man” in *The Best Short Stories of J. G. Ballard*, Nova Iorque: Picador, 2001.
- BARLETT, Donald e STEELE, James, [1979], *Howard Hughes: His Life and Madness*, Nova Iorque e Londres: W. W. Norton & Company, 2004.
- BARTHES, Roland, [1977], *Aula*, lição inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Collège de France, São Paulo: Cultrix, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des Objets*, Paris: Gallimard, 1968.
- BECK, Stephen, “The Phosphotron”, in *Send*, n.º 9, Primavera de 1984. URL: [www.vasulka.org/archive/4-30b/Seno\(9007\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-30b/Seno(9007).pdf), consultado em Agosto de 2015.
- BIOY CASARES, Adolfo, [1945], *Plano de Evasão*, Lisboa: Estampa, 1980.
- BRATER, Enoch, *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater*, Oxford: Oxford University Press, 1987.
- BRETON, André e DUCHAMP, Marcel, *First Papers of Surrealism*, Nova Iorque: Coordinating Council of French Relief Societies Inc., 1942. URL: www.archive.org/stream/firstpaperssur00bret#page/n5/mode/2up, consultado em Agosto de 2015.
- BUCKMINSTER FULLER, Richard, *Operating Manual For Spaceship Earth*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1968.
- BURROUGHS, William, [1969], *The Job: Interviews with William S. Burroughs*, Londres: Penguin, 2012.
- BURROUGHS, William, *Naked Lunch*, Nova Iorque: Grove Press, 1959.
- CABANNE, Pierre e DUCHAMP, Marcel, [1967], *Engenheiro do Tempo Perdido: Entrevistas com Pierre Cabanne*, entrevista, Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.
- CAGE, John, [1968], *Silence: Lectures and Writing*, Londres: Marion Boyars, 2009.
- CARROUGES, Michel, *Les Machines Célibataires*, Paris: Arcanes Editeur, 1954.
- CATÃO, Marco Pórcio, [160 a.C.], in HARRISON, Fairfax, *Roman Farm Management: the Treatises of Cato and Varro done into English, with Notes of Modern Instances*, Nova Iorque: The Macmillan Company, 1918. URL: www.archive.org/details/romanfarmmanage-m02harruoft, consultado em Agosto de 2015.

- CHARBONNIER, Georges e DUCHAMP, Marcel, entrevista, registo áudio, 1961. 109' 55". URL: www.youtube.com/watch?v=lgNqeNNPkOs, consultado em Agosto de 2015.
- CHARBONNIER, Georges e LÉVI-STRAUSS, Claude, *Entretiens avec Lévi-Strauss*, entrevista, Paris: Union Générale d'Éditions, 1961.
- CHATWIN, Bruce, *The Songlines*, New York: Vicking Penguin, 1987.
- COHEN, John e SMITH, Harry, [década de 60], entrevista, in CRENSON, Steve e DARRIN, Daniel, [eds.], *Think of the Self Speaking: Harry Smith – Selected Interviews*. Seattle: Elbow/Cityful Press, 1999.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, [1804], "Letter 127. To Sarah Hutchinson", in FLORENCE BRINKLEY, Roberta, [ed.], *Coleridge on the 17th Century*, Durham: Duke University Press, 1955.
- COLLIER, Delinda, "From Hut to Monitor: the Electrification of Chokwe Wall Murals in Angola, 1953–2006", ISEA 2011 Istambul, 17º Simpósio Internacional de Arte Electrónica, Setembro de 2011. URL: www.isea2011.sabanciuniv.edu/paper/hut-monitor-electrification-chokwe-wall-murals-angola-1953-2006, consultado em Julho de 2015.
- CONRAD, Joseph, [1899], *Heart of Darkness*, Londres: Penguin, 1995.
- CONSTANTINESCU, Alexandra O.; O'REILLY, Jill X.; BEHRENS, Timothy E. J., *Evidence for Gridlike Periodic Coding of Nonspatial Dimensions in Humans*, estudo inédito, 2015.
- CORBIN, Henry, *L'Homme de Lumière dans le Soufisme Iranien*, Sisteron: Présence, 1971.
- COSTA, Eduardo, [1970], in LIPPARD, Lucy, *Six Years: the Dematerialization of The Art Object 1966 to 1972*, Berkeley And Los Angeles: University of California Press, 2001.
- DARAGH, Reeves, "If You Do Nothing, the Nothing Does", in *Meio Concreto: Alexandre Estrela*, catálogo, Porto: Serralves, 2013, p. 33-52.
- DAUMAL, René, [1930], "Souvenirs Déterminants: Une Experience Fondamentale", in *Les Cahiers de la Pléiade*, n.º 1, Paris: Gallimard, 1946.
- DAUMAL, René, [1952], *O Monte Análogo: romance de aventuras alpinas, não euclidianas e simbolicamente autênticas*, Lisboa: Vega, 1992.
- DELEUZE, Gilles, *Quad et Autres Pièces pour Télévision Suivi de l'Épuisé*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.
- DEOCAMPO, Nick, "The Spider Actionist", in *Oliver*, registo vídeo, Manila, 1983. Filme transferido para digital, 6' 04". URL: www.youtube.com/watch?v=ifSfin5_dXM, consultado em Agosto de 2015.
- DROT, Jean-Marie, *Jeu d'Échecs avec Marcel Duchamp*, registo vídeo, Paris: RTF, 1979. Filme 35 mm transferido para digital, 52' 27". URL: www.ubu.com/film/duchamp_drot.html, consultado em Agosto de 2015.
- DUCHAMP, Marcel, [1961], in GOUGH-COOPER, Jennifer e CAUMONT, Jacques, "Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 1887-1968", in HULTEN, Pontus, [ed.], *Marcel Duchamp: Work and Life*, catálogo, Cambridge: MIT, 1993.
- DUCHAMP, Marcel, [1973], in SANOUILLET, Michel e PETERSON, Elmer, [eds.], *The Writings of Marcel Duchamp*, Boston: Da Capo Press, 1989.
- ELIADE, Mircea, [1959], *Ritos de Iniciação em Sociedades Secretas*, Lisboa: Ésquilo, 2004.
- ESTERMANN, Carlos, *Etnografia e Turismo na região do Cunene inferior*, Lisboa: Agência-geral do Ultramar, 1973.

- ESTRELA, Alexandre, *Twin Sons of Different Mothers*, Lisboa: Oporto, 2012.
- FLAXON, Terry e VASULKA, Woody, 2010. URL: www.youtube.com/watch?v=8mU73r-xPlw, consultado em Junho de 2015.
- FLUDD, Robert, *Utriusque Cosmi: Maioris Scilicet et Minoris Metap(h)ysica, Physica atque Technica Historia*, vol. 1, capítulo IV, Oppenheim: Johann Theodor de Bry, 1617.
- FLYNT, Henry, [1961], “Audart Composition”, in JOSEPH, Branden W., *Beyond The Dream Syndicate: Tony Conrad And The Arts After Cage*, Nova Iorque: Zone books, 2008.
- FLYNT, Henry, [1968] “Down with Art”, in *Blueprint for a Higher Civilization*, Milão: multhipla edizioni, 1975.
- FOWLER, Michael, “Finding Cage at Ryōan-ji through a re-modelling of *Variations II*”, in *Perspectives of New Music*, vol. 47, n.º 1, Inverno de 2009. URL: www.academia.edu/1544108/Finding_Cage_at_Ryoanji_through_a_re-modeling_of_Variations_II, consultado em Março de 2015.
- FRAMPTON, Hollis, [1979], “A Talk on Photography and History: Time, Space and Causality”, in JENKINS, Bruce, [ed.], *On the Camera Arts and Consecutive Matters: the Writings of Hollis Frampton*, Cambridge: MIT, 2009.
- FRAMPTON, Hollis, *Circles of Confusion*, Nova Iorque: Visual Studies Workshop Press, 1983.
- FURNESS JAYNE, Caroline, [1906], *String Figures and How to Make Them: a Study of Cat's Cradle in Many Lands*, Nova Iorque: Dover, 1962.
- GERDES, Paulus, *Geometria Sona de Angola: Matemática de Uma Tradição Africana*, e-book, Maputo: CEMEC, 2008. URL: www.lulu.com/spotlight/pgerdes, consultado em Julho de 2015.
- GIL, José, *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções*, Lisboa: Relógio d'Água, 1996.
- GIRST, Thomas, *The Duchamp Dictionary*, Londres: Thames & Hudson, 2014.
- GOETHE. J. W., [1810], *Teoria das Cores*, apud PIMENTA, Alberto, *A Magia que Tira os Pecados do Mundo*, Lisboa: Cotovia, 1995.
- GYSIN, Brion, diário do artista, 21 de Dezembro de 1958. URL: www.briongysin.com/?category_name=dreamachine#sthash.1BqX7ean.dpuf, consultado em Junho de 2015.
- HASKELL, Caitlin, “Untitled [Glossy Black Painting]”, in *Rauschenberg Research Project*, São Francisco: SFMOMA, 2013. URL: www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25833/essay/untitled_glossy_black_painting.
- HOLT-HANSEN, Kristian, “Taste and Pitch”, in *Perceptual and Motor Skills*, n.º 27, Southern Universities Press, Agosto de 1968.
- JORN, Asger, “Intimate Banalities”, in *Helhesten*, vol. 1, n.º 2, Copenhaga, Maio de 1941. URL: www.museumjorn.dk/en/text_presentation.asp?AjrDcmntId=261, consultado em Julho de 2015.
- JOSEPH, Branden W., *Beyond The Dream Syndicate: Tony Conrad And The Arts After Cage*, Nova Iorque: Zone books, 2008.
- JUNG, Carl, [1940], apud KAHN, Douglas, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge: MIT, 2001.
- KAACK, Joachim e THIEROLF, Corinna, *Hanne Darboven/John Cage: a Dialogue on Arts*, Munique: Hatje Cantz, 2000.
- KAHN, Douglas, [1999], “Silence and Silencing”, in *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge: MIT, 2001.

- KANDINSKY, Wassily, [1912], *On the Spiritual in Art*, São Francisco: Internet Archive, 2011. URL: www.archive.org/stream/onspiritualinart00kand/onspiritualinart00kand_djvu.txt, consultado em Agosto de 2015.
- KEROUAC, Jack, [1954-1965], “Mexican Loneliness”, in *Pomes All Sizes*, São Francisco: City Lights Books, 1992.
- KEYZER, Paul T., “The Purpose of the Parthian Galvanic Cells: A First-Century A.D. Electric Battery Used for Analgesia”, in *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 52, n.º 2, Abril de 1993, p. 81-98. URL: www.personalpages.to.infn.it/~bagnasco/Keyser1993.pdf, consultado em Agosto de 2015.
- KÖNIG, Wilhelm, *Neun Jahre Irak*, Baden: Rudolf M. Rohrer Verlag, 1940.
- KRAUSS, Rosalind, “Grids”, in *October*, vol. 9, Cambridge: MIT, Verão de 1979.
- KUNTZEL, Thierry, “L'Autre Film”, in *Thierry Kuntzel*, catálogo, Paris: Jeu de Paume/Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- LANCERO, “Memórias da Guerra: 1961–1974”, in *Forum Defesa*, Junho de 2007. URL: www.forumdefesa.com/forum/viewtopic.php?t=5413, consultado em Março de 2015.
- LAWDER, U. M.; LAWDER, S. D.; HÖFER, O.; KNOLL, Max; “Die Reproduzierbarkeit von elektrisch angeregten Lichterscheinungen (Phosphenen) bei zwei Versuchspersonen innerhalb von 6 Monaten”, in *Biomedizinische Technik/Biomedical Engineering*, vol. 7, n.º 4, Janeiro de 1962.
- LEWIS-WILLIAMS, J.D. e DOWSON, T.A., “The Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art”, in *Current Anthropology*, vol. 29, n.º 2, Abril de 1988.
- LIGETI, Györgi, [1961], *Atmosphères*, registo sonoro, EUA: Columbia, 1965. LP, 6' 50".
- LISSITZKY, El, [1923], *apud* KUAN WOOD, Brian, “Is it Heavy or Is it Light?”, in *e-flux online journal*, n.º 61, Janeiro de 2015. URL: www.e-flux.com/journal/is-it-heavy-or-is-it-light, consultado em Janeiro de 2015.
- LLANSOL, Maria Gabriela, *Amigo e Amiga: Curso de Silêncio de 2004*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2005.
- LLOYD STEPHENS, John, *Incidents of Travel in Yucatán*, Nova Iorque: Harper & Brothers, 1843.
- MAILLET, Arnaud, *Le Miroir Noir: Enquête Sur le Côté Obscur du Reflet*, Paris: Kargo & L'Eclat, 2005.
- MAKAVEJEV, Dusan, [1980], *apud* EROS, Bradley, “There Will Be Projections in All Directions...”, in *Millenium Film Journal*, n.º 43/44, Nova Iorque, Verão/Outono de 2005. URL: www.mfj-online.org/journalPages/MFJ43/Eros.html, consultado em Agosto de 2015.
- MARCADÉ, Bernard in TURQUIER, Barbara; BATTUS, Nathalie e GARRIGOU-LAGRANGE, Matthieu (coord.), *Une Vie, Une Oeuvre: Marcel Duchamp*, entrevista, registo áudio, Paris: Radio France Culture, 2013. 59' 09". URL: www.franceculture.fr/emission-une-vie-une-oeuvre-marcel-duchamp-1887-1968-2013-11-23, consultado em Agosto de 2015.
- MARKER, Chris, *Immemory*, Paris: Direction des Éditions du Centre Pompidou, 1998. CD-ROM.
- MARTINS, Ernesto, [2012], *apud* ESTRELA, Alexandre, in Barbara Says, [ed.], *O Livro-mem: Paulo d'Cantos n' Palma d' Mão*, Lisboa: Oporto, 2013.
- MCKENNA, Terence, *Psychedelics in The Age of Intelligent Machines*, registo vídeo, Seattle, 1999. Vídeo digital, 86' 34". URL: www.youtube.com/watch?v=tSIJyiAu9sI, consultado em Agosto de 2015.

- MCMANUS, I. C.; STÖVER, Katharina; KIM, Do, “Arnheim's Gestalt Theory of Visual Balance: Examining the Compositional Structure of Art Photographs and Abstract Images”, in *i-Perception*, vol. 2, 2011. URL: www.i-perception.perceptionweb.com/journal/I/article/i0445aap, consultado em Junho de 2015.
- MELO E CASTRO, E. M. de, *O Caminho do Leve*, catálogo, Porto: Museu Serralves, 2006.
- MIRBEAU, Octave, [1904], “L' Humanité”, in MICHEL, Pierre e NIVET, Jean-François, *Octave Mirbeau: Correspondance avec Claude Monet*, Tusson: Du Lérot, 1990.
- MOITA, Marta, *Putting Fear in its Place: Remapping of Hippocampal Place Cells During Fear Conditioning*, Porto: Faculdade de Medicina – Universidade do Porto, 2002.
- MÜLLER, Siegfried, in HEYNOWSKI, Walter e SCHEUMANN, Gerhard, *Der Lachende Mann: Bekenntnisse eines Mörders*, registo vídeo, Alemanha Oriental: RDA, 1966. Filme 35 mm transferido para digital, 66'. URL: www.youtube.com/watch?v=CGAUW1ZF2xI, consultado em Julho de 2015.
- MUNDINE, John, “Art Aborigène de L'Australie Contemporaine”, in *Les Cahiers du Musée National D'Art Moderne*, n.º 28, Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.
- NADER, Karim e HARDT, Oliver, “A Single Standard for Memory: the Case for Reconsolidation”, in *Nature Reviews Neuroscience*, n.º 10, Março de 2009, p. 224-234.
- NADER, Karim; SCHAFE, Glenn E.; LE DOUX, Joseph E., “Fear Memories Require Protein Synthesis in the Amygdala for Reconsolidation After Retrieval”, in *Nature Neuroscience*, vol. 406, Agosto de 2000. URL: www.nature.com/nature/journal/v406/n6797/full/406722a0.html, consultado em Julho de 2015.
- NAGEL, Alexander, *Medieval Modern: Art out of Time*, Londres: Thames & Hudson, 2012.
- NÉRET, Gilles, *Malevich*, Colónia: Taschen, 2003.
- NEVES, António, “Antecedentes e Considerandos: de Nóqui a Zemba – a Génese”, in *Associação de Comandos*, Agosto de 2008. URL: www.associacaocomandos.pt/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=51:historia&catid=37:sintese-historica&Itemid=167, consultado em Julho de 2015.
- NISBET, James, *Le Lightning Field: Un Land Art Énergétique?*, Paris: Editions B2, 2013.
- ONO, Yoko, *Six Film Scripts by Yoko Ono*, Tóquio: ed. autor, 1964.
- PAIK, Nam June, [1972], “Lettre de Binghamton”, in DECKER, Edith e LEBEER, Irmeline, [eds.], *Du Cheval à Christo et Autres Écrits*, Bruxelas: Lebber Hossmann, 1993.
- PANIGUTTI, Nico, [1988], “Gualtierio Jacopetti”, in SWEZEY, Stuart, [ed.], *Amok Journal: Sensurround edition*, Los Angeles: Amok, 1995.
- PAULSEN, Kris, “Direct to Video: Stephen Beck's Cameraless Television”, ISEA 2011 Istambul, 17º Simpósio Internacional de Arte Electrónica, Setembro de 2011. URL: www.isea2011.sabanciuniv.edu/paper/direct-video-stephen-becks-cameraless-television, consultado em Agosto de 2015.
- PAUSANIAS, [160-176 d.C], “Hellados Periegesis: A Beócia”, apud TAKIS, *Autobiographie et Pensées de Takis*, Paris: Art Inprogress Editions, 2007.
- PEREC, Georges, [1969], *La Disparition*, Paris: Gallimard, 1989.
- PEREIRA, Ana; CRUZ, A.; LIMA, Susana; MOITA, Marta; “Silence Resulting from the Cessation of Movement Signals Danger”, in *Current Biology*, vol. 22, n.º 16, Agosto de 2012.
- PESSOA, Fernando, [1931], *Poesias Inéditas (1930-1935)*, Lisboa: Ática, 1990.

- PIMENTA, Alberto, *Os Entes e os Contraentes*, Coimbra: ed. autor, 1971.
- POUND, Ezra, “Vorticism”, in *Fortnightly Review*, vol. 96, n.º 573, Londres, Setembro de 1914. URL: www.fortnightlyreview.co.uk/vorticism/, consultado em Agosto de 2015.
- PRITCHETT, James, “What Silence Taught John Cage: The story of 4' 33'””, in *The Anarchy of Silence: John Cage and Experimental Art*, catálogo, Barcelona: MACBA, 2009.
- PURKINJE, Jan, [1819], in WADE, Nicholas J. e BROŽEK, Josef, *Purkinje's Vision: the Dawning of Neuroscience*, Taylor & Francis e-Library, 2008. URL: www.monoskop.org/File:Wade_Nicholas_J_Brozek_Josef_Purkinjes_Vision_The_Dawning_of_Neuroscience.pdf, consultado em Junho de 2015.
- QUINTILIANUS, Marcus, [95 d.C.], *apud* BROWNE, Thomas, *The Major Works*, Londres: Penguin, 1977.
- RAY, Man, [1963], *Self Portrait*, Londres: Penguin, 2012.
- RAYNAL, Jeanne, in DROT, Jean-Marie, *Jeu d'Échecs avec Marcel Duchamp*, registo vídeo, Paris: RTF, 1979. Filme 35 mm transferido para digital, 52' 27". URL: www.ubu.com/film/duchamp_drot.html, consultado em Agosto de 2015.
- REYNOLDS, Ann, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge: MIT, 2003.
- ROUSSEL, Raymond, [1935], *Comment J'ai Écrit Certains de Mes Livres*, Paris: Gallimard, 1995.
- RYNKAW, U. Blei, *apud* ESTRELA, Alexandre, “A Jornada”, in Barbara Says, [ed.], *O Livro-mem: Paulo d'Cantos n' Palma d' Mão*, Lisboa: Oporto, 2013.
- SACKS, Oliver, [1989], “The Revolution of the Deaf”, in *Seeing Voices: a Journey into the World of Deaf*, Nova Iorque: HarperPerennial, 1990.
- SALAZAR SAMPAIO, Jaime, [1954], “ainda que ...”, in MELO E CASTRO, E. M. e MENÉRES, Maria Alberta, *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1973.
- SILVA MELO, Jorge, *Ver o Pensamento a Correr*, registo vídeo, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995. Vídeo analógico, 42'.
- SMITHSON, Robert, “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán”, [1969], in FLAM, Jack, [ed.], *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1996.
- SMITHSON, Robert, “Quasi-Infinities and the Waning of Space”, [1966], in FLAM, Jack, [ed.], *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1996.
- SMITHSON, Robert, [1971], “A Cinematic Atopia”, in FLAM, Jack, [ed.], *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1996.
- STEINER, George e LÉVI-STRAUSS, Claude, [1966], in WILCKEN, Patrick, *The Poet in the Laboratory*, Londres: Bloomsbury, 2011.
- STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, vol. 1, York: Ann Ward, 1759.
- STOICHITA, Victor I., *A Short History of the Shadow*, Londres: Reaktion Books, 1997.
- SUTTON, Peter, *Dreamings: the Art of Aboriginal Australia*, Victoria: Viking/Asia Society Galleries, 1988.
- THURSTON, Linda, *Entoptic Imagery in People and Their Art*, Nova Iorque: New York Univer-

- sity, 1991. URL: www.home.comcast.net/~markk2000/thurston/thesis.html, consultado em Junho de 2015.
- TOOP, David, *Sinister Resonance: the Mediumship of the Listener*, Londres: Continuum, 2010.
- TUCHMAN, Maurice, [ed.], *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*, Nova Iorque: Viking, 1971.
- TUPITSYN, Margarita, [ed.], “Da Bauhaus à Casa da Arte: Os Filmes Suprematistas”, in *Malevich e o Cinema*, catálogo, Lisboa/New Haven: CCB/Yale University Press, 2002.
- VACCHI, Dante e GAÜZES, Anne, *Angola: 1961–1963*, Lisboa: Bertrand, 1963.
- VACCHI, Dante, *La Mano Monca di Dio*, Bolonha: E.B, 1979.
- VACCHI, Dante, *Penteados de Angola*, Lisboa: ed. autor, 1965.
- VANDENDRIESSCHE, Eric, *String Figures as Mathematics: An Anthropological Approach to String Figure-making in Oral Tradition Societies*, e-book, Springer, 2015.
- VARELA, Manuel e ALMADA NEGREIROS, José, registo vídeo, entrevista, Lisboa: RTP, 1968. URL: www.youtube.com/watch?v=4DdMz5U3qTc, consultado em Julho de 2015.
- VASULKA, Steina, VASULKA, Woody e SHARITS, Paul, [1977], registo vídeo, entrevista, Bourogne: Espace Gantner, 2006. Vídeo analógico transferido para digital, 17' 52". URL: www.vimeo.com/12607672, consultado em Julho de 2015.
- VIOLA, Bill, [1981], “The Porcupine and the Car”, in *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-94*, Londres: Thames & Hudson, 1995.
- VIRILIO, Paul, [1980], *The Aesthetics of Disappearance*, Nova Iorque: Semiotext(e), 2009.
- VIRILIO, Paul, [1984], *War and Cinema: The Logistics of Perception*, Londres: Verso, 1989.
- VONNEGUT, Kurt, [1987], *Bluebeard*, Nova Iorque: Dell Publishing, 1988.
- WE SHALL DESTROY THIS PROGRAM*, registo vídeo, Nova Iorque, 1979. Vídeo, 7' 56". URL: www.youtube.com/watch?v=3r-hnjwUBLk, consultado em Agosto de 2015.
- YOURCENAR, Marguerite, [1968], *A Obra ao Negro*, Lisboa: Difel editora, 1988.